MONICA LOVINESCU

UNDE SCURTE
JURNAL INDIRECT

HUMANITAS
BUCUREŞTI, 1990

Coperta colecţiei: DOINA ELISABETA ŞTEFLEA
Redactor: AURELIAN STROE

© LIMITE, 1978
Toate drepturile acestei ediţii sînt
rezervate Editurii HUMANITAS
ISBN 973-23-0172-7

Această carte a apărut mai întîi în exil, editura „Limite”, Madrid, 1978. Publicul român are acum pentru prima oară prilejul să citească nişte texte pe care le-a putut asculta în urmă cu 20 de ani. Ele încep în 1962 şi se opresc în 1971, odată cu „tezele din iulie“, cu care se închide perioada aşa-zisă „de liberalizare”. Un al doilea volum urmează să acopere anii de asalt sistematic împotriva culturii, care au durat pînă la revoluţia din decembrie 1989.

MONICA LOVINESCU

pentru mama,

pentru Virgil

Cuvînt înainte

Am ţinut acest „Jurnal“ cu voce tare, în faţa unui microfon. Al «Europei Libere».

Un „Jurnal“ deci în care persoana I intervine rareori. Persoana I nu e decît martorul, de la distanţă, al reapariţiei unei literaturi române, în cadrul mai general al destalinizării Răsăritului.

Distanţa privirii nu înseamnă şi distanţă în participare. Prima e o problemă de geografie: m-am aflat în afară de unde pot să spun ceea ce în ţară e tăinuit sau insinuat „în bobote”.

A doua e problemă de conştiinţă: sînt implicată. De aceea, «Jurnal indirect».

Nu pot fi nici observator, nici judecător. Las observaţia străinilor şi judecata, celor de apoi.

Deocamdată „aici şezum şi plînsem” împreună.

***

Pot într-adevăr să spun totul? Nu. Sînt obligată să respect un anume cifru al prudenţei. Şi atîta timp cît literatura în România se va traduce şi într-o fişe de poliţie, aşa va trebui să fie. Altfel, printr-o limpezire prea deplină a situaţiilor şi a textelor - devii complicele involuntar al dosarului pe care îl are fiecare scriitor, fiecare om, în celula ceva mai aerisită a României, dar din care n-au dispărut toate zăbrelele.

Ci doar unele au mai ruginit.

***

Jurnal nu numai indirect, dar şi incomplet.

Am reţinut în el o perioadă - a liberalizării - 1961-1971; o obsesie: soarta literaturii române. Din Apus şi din Răsărit se vor oglindi în aceste pagini mai ales evenimentele - cărţi şi oameni - care înconjoară şi explică (anticipînd-o mereu şi uneori contrazicînd-o) evoluţia din România. Şi bineînţeles numai în unele din aspectele ei, în cîţiva scriitori, în cîteva texte. Cei şi cele pe care le-am sacrificat nu înseamnă că i-am ignorat. Atîţia ani de cronici săptămînale nu pot fi cuprinse în spaţiul limitat al unei cărţi.

Vorbesc de literatură şi să nu se subînţeleagă critică literară. Pentru a pătrunde din nou în literatură - după zodia realismului socialist care o anulase - se cere un inevitabil popas pe pragul etic.

De pe acest prag am privit mai ales, fără a-l confunda însă o clipă cu un criteriu estetic.

Literatura va răspunde totdeauna de ale ei pe limba-i proprie. Dar mai întîi trebuie să reînvăţăm a vorbi. Şi vorbirea aceasta cuprinde întreaga condiţie a omului strivită de vremurile sub care am stat. Şi mai stăm încă.

***

De la vorbire să coborîm spre Vocabular. Am întrebuinţat - în analiza agoniei totalitarismului - termenii consacraţi: stalinism, destalinizare. Pentru că erau comozi. Dar ar merita să fie puşi în discuţie. Marx îl conţinea în germene pe Lenin, Lenin pe Stalin, dar peste teorie şi aplicare s-a întins umbra pravoslavnicei Rusii. Stalinismul nu este un fenomen independent, el aparţine comunismului care, la rîndul lui, aparţine mai mult Kremlinului decît marxologiilor.

Slujindu-mă deci de aceşti termeni, deveniţi locuri comune, nu înseamnă că admit simplificarea de situaţii pe care o presupun.

Apoi, în România cel puţin, printre scriitori (dar nu numai printre ei), denumirile comunist sau stalinist n-au prea mare sens. Partidul s-a umflat din oportunism, uneori din necesitate, nu din convingeri. După fraza unui comunist român din vechea gardă: „Puţini am fost, mulţi am rămas“.

Aceşti „mulţi“ nu-şi feresc credinţa ci scaunele. N-au avut drame de conştiinţă în momentul destalinizării, ci numai probleme de adaptare.

De cîte ori mă voi folosi deci de aceste expresii curente, le voi pune, de fapt, între ghilimelele îndoielii.

De un singur cuvînt mă voi feri sistematic pentru că acoperă nu o aproximaţie, ci un neadevăr: revoluţie, în România n-a fost nici o revoluţie. O dogmă doar, importată şi impusă contra firii. Revoluţia este o figură - de stil? - a celor care azi, dorind să se delimiteze faţă de Kremlin, îşi inventă, patetic dar fals, împămînteniri şi rădăcini.

Dogma rămîne însă de import şi e prima în istoria ţării care a încercat o siluire a spiritualităţii noastre. Turcii ne luau tribut, ruşii ne-au vrut pe noi înşine tribut. Şi continuăm să-l plătim - mai la fereală - atîta timp cît ne slujim de ideologia lor. Nici o „revoluţie“ imaginară nu poate schimba acest blestem.

Şi pentru că, de data aceasta, ne-a fost furat spiritul, literaturii i-a revenit sarcina unei recuperări pe care n-a sfîrşit încă s-o săvîrşească.

De-a lungul acestor pagini se va oglindi deci originalitatea «cazului» românesc în procesul de liberalizare a Răsăritului. Din înţelepciune, spun unii, din lipsă de combativitate, pretind alţii, dintr-o mie de motive, bune, rele sau amestecate, intelectualii români au urmat la început o cale cu totul aparte.

România este într-adevăr una din rarele ţări cu regim comunist în care intelectualitatea nu s-a transformat în „inteligheţia“. Dăm acestui termen din urmă sensul lui iniţial de elită a spiritului care devine şi o elită a curajului

civic. Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Rusia au cunoscut această acţiune a inteligheţiei care, punînd în discuţie crimele epocii staliniste, a pornit contestarea de jos în sus, transformînd-o în zvîrcoliri şi luptă. Totul a început de fiecare dată prin mărturia unui supravieţuitor, prin revelaţii asupra lagărelor, proceselor, închisorilor. La noi, teroarea stalinistă a fost pusă între parantezele tăcerii. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori - n-ai nevoie de degetele unei mîini pentru a-i număra - mai circulă, prin romane, cîte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii. La cei mai mulţi nimic: din teroare s-a trecut în literatură, dar nu în literatura asupra acestei terori. Rezultatele evaziunii estetice sînt remarcabile. Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit. În timp ce în alte ţări, pana alerga prea repede pe hîrtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuiau secate toate bălţile minciunii, ipocriziei, mîlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvînt, se încerca saltul în contemporaneitate nu prin tematică ci prin forme. Din zbuciumul inteligheţiei răsăritene se năştea o contestare radicală. Şi doar cîteva opere de valoare universală prin simbol mai mult decît prin şlefuire de imagini. Soljeniţîn, Pasternak, kafkaismul integrat în universul comunist de către Tibor Dery, umorul negru al lui Mrozek, interminabila procesiune a îndoielii la un Andreievski. În acest timp, la noi, nici o operă cu astfel de dimensiuni deoarece marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii. Şi cine poate tăgădui că noaptea adîncă a stalinismului reprezintă obsesia majoră atunci cînd te întrebi asupra condiţiei omeneşti şi te înfiori de treptele pe care a coborît în acest miez întîrziat de secol. Nici o operă majoră deci. În schimb, generalizarea talentului. Pluralul acesta înlocuind singularul reprezintă originalitatea cazului românesc. În uitarea astfel pogorîtă peste trecut, morţii mor a doua oară. Nu li se dă nume sau un statut de

victime decît atunci cînd se hotărăşte de sus. Şi, fiind aleşi de sus, nu poate fi vorba decît de morţi cu carnet de partid. Ceilalţi, care n-au avut legat de fiinţa lor firul roşu al supunerii comuniste, putrezesc mai departe în uitare. Poate că niciodată nu s-a mai întîmplat aşa ceva în istoria României fertilă totuşi în încercări şi nefericiri de tot felul: România nu mai are morţi. Cimitirele reale sînt acoperite de giulgiul tăcerii. Fiecare a murit de două ori, odată în celula de închisoare sau pe pămîntul umed de la canal, a doua oară în amintirea care i se refuză. Cît despre supravieţuitori, ei se pot întoarce dacă acceptă aceeaşi lege a uitării: pocăiţi de inocenţa lor, muţi asupra trecutului, punîndu-se pe ei înşişi între aceleaşi paranteze ale camuflării. E ca o convalescenţă care n-ar fi fost precedată de boală. Ca un sanatoriu transformat în vilegiatură. Ca ceva nefiresc şi ameţitor în care raţiunea îşi pierde drepturile ei elementare de a porni de la cauză pentru a ajunge la efect. Trecutul e absorbit de neant, iar condeiul fuge în acest timp pe hîrtie spre a umple neantul cu vorbe.

Frumoase aceste vorbe - se naşte o literatură şi acest fapt reprezintă aproape un miracol - dar neesenţiale pentru că paranteza a mîncat fraza şi i s-a substituit.

***

Aşa a început - tardiv - liberalizarea în România. Printr-o literatură de evaziune, respectînd tabu-urile esenţiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul. Prin ivirea unei generaţii care-şi nega predecesorii imediaţi şi compromişi şi se întorcea fervent, fie spre literatura dintre cele două războaie, fie spre martorii tăcerii din timpul stalinismului. Este ceea ce s-a numit un conflict de generaţii, şi acest conflict a caracterizat deceniul 60-70.

Regimul ar fi trebuit să admită această evaziune în literatura pură, în care răul devenea alegorie şi simbol. Mai

mult, să fie încîntat de ea. S-a produs însă contrariul. «Evazionismul» a fost suspectat şi a sfîrşit prin a fi condamnat. Şi probabil că nu ne-am putea explica acest fenomen de-a-ndoaselea, dacă nu ne-am aminti că pentru o mentalitate comunistă cuvîntul are o forţă magică. El nu exprimă obiectul, el este obiectul. De unde frica, asemănătoare cu a primitivului, în faţa vorbelor pe care nici un dicţionar al cotidianului sau al dogmei nu le domesticeşte. Aluzia, „încifrarea“, ermetismul, iată tot atîtea capcane în care cenzura se zbate, neputincioasă. Crescută la ucenicia realismului socialist, cu reţete simple, situaţii schematice şi clişee de limbaj, cenzura, la toate nivelurile şi sub toate formele, se simte pierdută în acest clar-obscur în care nu poate dibui decît umbre şi presimţi decît primejdii. Taie la întîmplare cum la întîmplare tragi cînd nu-ţi vezi duşmanul ci-i ghiceşti doar prezenţa. Taie şi trăieşte cu nostalgia fostului realism socialist pe care-l confundă cu realismul.

Prin metode realiste sau nu, transgresarea tabu-urilor se produce totuşi. Unii scriitori nu rezistă mult timp la îndemnurile obsesive ale memoriei şi încearcă să recupereze fragmente cel puţin ale trecutului real sau ale prezentului trăit. Morometii II *şi* Intrusul *de Marin Preda,* F *de D. R. Popescu,* Îngerul a strigat *de Fănuş Neagu,* Absenţii *de Augustin Buzura, alături de parabolele amare din piesele lui Marin Sorescu,* Iona*,* Există Nervi *şi de filmul lui Lucian Pintilie,* Reconstituirea*, reprezintă, fiecare, o treaptă de adevăr.*

De altminteri, o dată cu speranţa primăverii de la Praga, curajul se generalizează (tineri scriitori mergînd pînă a cere suprimarea cenzurii într-o şedinţă publică). Acest curaj este menit, o clipă, să coincidă cu atitudinea puterii. Atunci cînd Cehoslovacia este invadată şi cînd şeful statului şi al partidului rosteşte un înflăcărat discurs antirusesc, toată

lumea, o zi, o oră, cîteva secunde, vorbeşte aproape aceeaşi limbă.

Agonia liberalizării, începe o dată cu reintroducerea limbajelor paralele, într-o atmosferă putrezită de amintirea acelei coincidenţe ratate. Pe această amintire se întemeiază politica făcutului cu ochiul ce va caracteriza noua faţă, pînă la Tezele din iulie 1971. O primejdie trecută, ameninţarea trupelor ruseşti la graniţele ţării, se transformă într-un şantaj permanent. La toate nivelurile se face cu ochiul şi se spune: „dau ruşii". Un poem este interzis, dar se cere acordul victimei: „l-am publica, dar se supără ruşii". O piesă este retrasă de pe afiş: „să nu dăm pretext ruşilor". O virgulă este scoasă: „să nu-i iritäm pe ruşi". Peste tot, argumentul: „noi am vrea, dar vedeţi... cu ruşii...". Şi toată lumea ştie că este un şantaj dar îşi aminteşte c-a fost o realitate. Şi nimeni nu se întreabă cum se face că ruşii, în loc să fie indispuşi de politica externă care le-ar oferi motive suficiente, se ocupă numai de literatura română. Confuzia este generală deoarece pînă şi cei care şantajează sînt, sau se cred, de bună credinţă. Iar cei şantajaţi nu mai ştiu unde începe pretextul şi unde sfîrşeşte pericolul.

În această atmosferă de descurajare, de ipocrizie şi de teamă, se iveşte printre tinerii protestatari de ieri, o nouă gardă a compromisului care-şi întemeiază o carieră rapidă pe buna conştiinţă pe care i-o dă - sau se preface că i-o dă - această primejdie metamorfozată în tragere pe sfoară. Din această tulburare a apelor, reapar şi vechii stalinişti care încearcă o operaţie de reîngheţ, la rîndul ei împotmolită în confuzia generală. Iar în campaniile de presă dezlănţuite împotriva curentelor moderne şi pentru revenirea la realism, lîngă cei care se gîndesc la realismul socialist pe care ar dori să-l vadă reînviat, se pot strecura şi alţii care socotesc că se referă la Soljeniţîn. În acest timp, zace într-o editură, un roman cu adevărat realist, care ar reda

literaturii române, o memorie. E mereu refuzat de cenzură. Se intitulează Ostinato*, şi va apare în străinătate. Autorul lui e Paul Goma.*

Dar înainte de a-şi regăsi memoria, literatura română va avea de făcut faţă unei încercări capitale. Tezele din iulie 1971 sună, cu o sinceritate care nu mai înşeală pe nimeni, ceasul restalinizării. Şi timp de cîteva luni, în faţa acestei primejdii, intelectualii dezbăraţi de complicităţile şi ipocriziile de mai înainte, par că vor să se transforme într-o „inteligheţia“.

Nici restalinizarea nu va izbîndi cu totul, dar nici „inteligheţia“ nu va dăinui.

Situaţia scriitorului român rămîne deci, mai departe, originală.

21 februarie 1961

Evident s-a discutat mult în România în jurul ultimului roman al lui G. Călinescu *Scrinul Negru*. Din cenuşiul producţiei obişnuite în care talentul e înăbuşit de propagandă, opera lui G. Călinescu provoacă o serie de epitete superlative prin simplul fapt că mai aparţine încă literaturii. Dacă G. Călinescu apare ca un fel de gigant în peisajul cultural actual, nu e numai pentru că are mai mult talent unde alţii au mai puţin, ci pentru că a găsit mijlocul, jucînd pe o mitologie de copil teribil, să nu urmeze cu totul canoanele realismului socialist. Cititorul din România nu poate decît să se felicite de diversele combinaţii şi răzgîieli optimiste ale scriitorului, deoarece, de bine de rău, citindu-i romanele, se apropie oarecum de ceea ce ar putea să fie literatura. Această disproporţie între nivelul producţiei obişnuite - de la un Victor Tulbure pînă la o Veronica Porumbacu - şi propriile sale romane, îi înlesneşte lui G. Călinescu ispita de a se crede un geniu, ispită pe care într-o literatură românească liberă, în care talentele s-ar fi înfruntat normal, sperăm pentru el c-ar fi evitat-o. Lucrurile

stînd însă cum stau, G. Călinescu cedează acestei iluzii într-atîta încît ajunge să-l transforme pe arhitectul Ioanide dintr-un om talentat, ciudat şi inteligent, aşa cum era în romanul *Bietul Ioanide*, în geniul căruia i se iartă şi îngăduie totul, din *Scrinul Negru*. Autoportretul e prea străveziu pentru ca să nu surîdem, nu pentru că G. Călinescu n-ar fi cu adevărat o personalitate în literatura română - acest lucru a fost vădit de pe vremea mult mai concludentă a libertăţii „cînd G. Călinescu a dat cea mai mare şi valoroasă parte a operei sale şi de critic şi de romancier; ci pentru că el s-a lăsat atît de mult prins în propria sa mitologie, încît ţine s-o impună şi contemporanilor şi viitorului, sculptîndu-se singur în Ioanide, „aşa cum în el însuşi eternitatea îl schimbă", adică genial Sub masca de ironie uşoară cu care G. Călinescu descrie pe Ioanide, se ghiceşte o dragoste imensă pentru acest alter ego care e scos din rîndul muritorilor pentru a i se îngădui destine excepţionale. Ne e greu să descoperim în literatură - totuşi bogată în autoportrete indulgente, dacă nu chiar şi ditirambice -, o mai plăcută măgulire de sine, o mai excepţională părere despre propria persoană, decît în acest portret înrămat în aur şi pietre preţioase, pe care G. Călinescu şi-l face în *Scrinul Negru*.

Am spus că presa din România s-a ocupat îndeajuns de această carte şi poate n-am face-o şi noi dacă în acest univers din *Scrinul Negru* toate personajele secundare ce-l înconjoară pe Ioanide n-ar avea decît o preocupare majoră: ce face, ce gîndeşte, ce plănuieşte Ioanide. Să-i oferim deci aceluiaşi Ioanide plăcerea, la urma urmei inocentă, de a ne ocupa de el.

Nu fără a reaminti mai întîi importanţa pe care a avut-o primul roman *Bietul Ioanide* în procesul plăpîndului dezgheţ literar. Credem că data aceasta va rămîne, chiar dacă pe urmă G. Călinescu a corectat, prin cîteva cronici optimiste şi ditirambic închinate partidului, curajul de a fi produs o operă de literatură fără concesii faţă de propagandă într-un

regim în care talentul şi literatura adevărată par, prin însăşi esenţa lor, o întreprindere subversivă.

Bietul Ioanide a fost retras din comerţ şi autorul atacat pentru că partidul comunist era pur şi simplu inexistent în roman, într-un moment istoric în care de fapt acest partid era inexistent în jocul forţelor politice în România, dar în care partidului acum la putere îi place să-şi închipuie că a fost şi existent, şi valoros, şi atotdeterminant. Pe cei vreo mie de membri de pe vremuri, regimul actual vrea să-i transforme în sute de mii, şi cum nimeni în ţară nu se poate opune acestei „fantezii" tiranice, romane, nuvele, versuri şi drame înfăţişează neîncetat românilor acţiunile eroice ale miilor şi miilor de militanţi... care n-au existat. Cum nu se zărea picior de comunist în *Bietul Ioanide*, scandalul a fost inevitabil.

Criticat, atacat, G. Călinescu şi-a dat prea bine seama că nu mai poate repeta actul de curaj literar din *Bietul Ioanide*. Şi cum G. Călinescu simte nevoia, ca şi Ioanide al său, să fie mereu comentat, mereu actual, mereu în centrul preocupărilor, decît să nu dea urmare lui *Bietul Ioanide*, decît să accepte tăcerea sau să încredinţeze sertarului o operă pentru mai tîrziu, a preferat să introducă de-a dreptul Partidul - cu majusculă - în romanul următor. Cum totuşi lui Călinescu îi place să facă literatură iar nu surogat de propagandă, el pare a fi procedat în aşa fel încît concesiile să fie cît mai puţin vătămătoare valorii literare a cărţii. Rezultatul: *Scrinul Negru* este prin esenţă un roman al ambiguităţii. Propaganda există de data aceasta, dar pare introdusă în aşa fel încît dacă ar fi scoasă cu foarfecele, romanul să reziste totuşi în liniile lui mari. Că este aşa, ne putem da seama analizînd cîteva aspecte.

Mai întîi personajele: nu negative şi pozitive, ci mai nuanţat distribuite: 1) Ioanide: geniul şi excepţia, 2) cei direct din preajma sa: beneficiind de aureola lui şi deci nevătămate, 3) foştii aristocraţi, caricaturizaţi dar vii din

punct de vedere epic, 4) ariviştii noului regim, tot atît de bine conturaţi - printre ei un exemplar portret: Gayttani - şi în sfîrşit 5) *comuniştii*: neînfricaţi etc., etc... *sînt*, dar nu *există*. Ceilalţi beau, iubesc, se supără, se înveselesc, au păcate şi calităţi; comuniştii, nu. Sînt pozitivi, deci inexistenţi. Nu strănută, nu trăiesc, nu dorm, n-au contur, nici culoare. G. Călinescu pare a fi pus în aplicare cu atîta fidelitate dogma realismului socialist, încît a şi anulat-o: comuniştii sînt aşa de după tipic încît sînt fără să fie. Toţi ceilalţi se mişcă în came şi oase, comuniştii sînt de mucava, sau, mai precis, ca nişte umbre transparente ale Binelui absolut ce nu se poate încarna. Scoşi din carte şi înlocuiţi cu alte personaje: romanul ră- mîne în picioare. Nu insinuăm în nici un fel că G. Călinescu ar fi avut conştient acest lucru, nu ştim şi nu ne interesează, poate că dogma luată prea în serios s-a răzbunat ea însăşi, independent de acela ce-o aplica: acesta este însă rezultatul.

Acelaşi lucru se poate observa şi pentru majoritatea replicilor în care partidul este proslăvit: dacă le tăiem şi dregem astfel romanul cu foarfeca, el se ţine şi fără ele. De la primele pagini, din scena talciocului, putem observa acest lucru: trecînd printre aristocraţii ce-şi vînd ultimele obiecte, Ioanide nu se poate opri să-şi exprime un fel de admiraţie faţă de vitalitatea acestei clase ce se luptă mai departe pentru a supravieţui, apoi o replică parcă scoasă din Scînteia pusă în gura lui Ioanide ne înştiinţează că Partidul are dreptate, că e pe linia cea justă, şi aşa mai departe.., Replica se anulează prin propriul său conformism.

Un singur element de sinceritate trăită de G. Călinescu, cînd prin pilda lui Ioanide arată partidului cam cum ar trebui să se poarte cu el, care e regimul de favoare ce trebuie aplicat unui geniu. Comuniştii în roman sînt bineînţeles cu toţii morali, ei trebuie însă să scuze fără a încerca să explice viaţa dublă, triplă şi în orice caz complicată a lui Ioanide pe planul erotico-sentimental. Cît despre lipsa de

zel a lui Ioanide pentru diferite manifestaţii partinice, ea este scuzată în *Scrinul Negru* de un comunist, arătînd că dată fiind personalitatea lui Ioanide, e felul lui cel mai sigur de a fi alături de partid. Din acest punct de vedere apare foarte abil ca Ioanide să fie arhitect iar nu vreun nenorocit de scriitor ce trebuie să se exprime cu vorbele: de cîte ori Ioanide analizează motivele aderenţei sale la noul regim - ceea ce face de altminteri destul de rar - construcţia babilonică sau faraonică revine la ordinea zilei. Ioanide e cu comuniştii pentru că aceştia îi pot oferi mari construcţii, nu numai utilitare, ca pe vremea Ninivei. Să spunem drept că nu prea înţelegem de ce acest gen de comparaţii încîntă atît de mult pe purtătorii de cuvînt ai partidului din carte. Doar nu ştim că faraonii să fi rămas în istorie, în ciuda piramidelor, ca nişte progresişti.

Analiza ar putea fi continuată îndelung în acest sens. Lăsăm însă cititorilor lui G. Călinescu plăcerea să-şi dea seama singuri ce fel de roman ar putea deveni *Scrinul Negru* fără cele vreo sută de pagini cît ar face, unele într-altele, pasajele despre comunişti şi gloria lor.

13 iulie 1961

Pierre Fougeyrollas, unul dintre filozofii mai remarcaţi ai generaţiei tinere franceze, afirma acum cîtva timp, rezumînd experienţa generaţiei sale, că, după revoluţia maghiară, epoca misticismului comunist s-a încheiat pentru intelectualii occidentali. Termenul de care slujeşte Fougeyrollas defineşte cu precizie caracterul adeziunii acestor intelectuali la comunism: ei s-au înscris în partid cum s-ar fi convertit la o religie. Că această religie era una degradată, mai mult chiar, o caricatură, nu schimbă întru nimic natura acestui angajament. Un alt tînăr intelectual francez, sociologul Edgar Morin, întrebuinţa şi el termenul „conversiune” pentru a explica intrarea sa în partid, în

cursul ultimului război. Pentru toţi aceşti pelerini ai unui absolut deviat, revoluţia maghiară a însemnat obligaţia de a ieşi din mînăstire şi a privi lumea exterioară. Lunga călătorie, pe care unii dintre ei au numit-o, parafrazîndu-l pe Céline „pînă la capătul nopţii”, s-a încheiat la Budapesta. Iar literatura de mărturii care a devenit în epoca noastră marele jurnal anonim al conştiinţelor, s-a îmbogăţit nu numai cu noi titluri, dar şi cu un nou termen: „revizionism”. Lansat iniţial de stalinişti pentru a înfiera orice încercare de liberalizare, de punere în discuţie a dogmelor, „revizionismul” a fost reluat de aceşti intelectuali, ca un titlu de nobleţe.

Revizionismul care înseamnă o renunţare la „rinocerita” ideologiilor (trebuie mereu reamintit că Eugen Ionescu este acela care a dat criticii ideologiilor simbolul ei scenic de largă circulaţie) se exprimă mai ales, în Franţa, în revista *Arguments*. Şi e semnificativ că această revistă ţine, într-un număr recent, să pună în discuţie noţiunea însăşi de intelectual.

Nu se va insista niciodată îndeajuns asupra importanţei aproape magice pe care ideologia comunistă o acordă nu verbului - logosul antic şi verbul creştin ne-au obişnuit cu întîietatea sa necontestată - ci vorbelor. În teoria şi practica sistemului comunist vorbele sînt puse nu numai să camufleze realitatea dar şi s-o înlocuiască. Repetată litanie, „libertatea” nu e menită doar să ascundă lipsa acestei libertăţi în realitatea comunistă cotidiană, dar şi să creeze verbal un fel de stranie acoperire a ei. Ca şi cum vorba, odată rostită, ar fi deajuns pentru a da fiinţă unei stări secunde, înlocuind realul, dînd iluzia acestui real. Vorbele sînt, fără îndoială, arme tactice într-un astfel de regim, dar cei care le vehiculează par a se teme, în acelaşi timp, de substanţa lor secretă. E desigur unul din motivele pentru care comunismul a avut atîta nevoie de intelectuali, iar intelectualii s-au lăsat atît de seduşi de acest univers în

care vorbele înlocuiau verbul dar îşi aminteau de forţa lui dintîi.

Iată de ce în operaţia de revizuire nelimitată pe care şi-o propune, revista *Arguments* nu putea să nu se oprească asupra rolului jucat de intelectual în lungul proces de seducţie prin ideologie.

Vom trece peste diferitele definiţii propuse sau discutate în acest număr spre a se delimita noţiunea de intelectual, reţinînd doar pe aceea mai evidentă şi mai largă de creatori şi distribuitori de cultură. În acest sens, intelectualii (din sfera occidentală), sau membrii „intelighenţiei“ (în sfera orientală) îşi află, poate, strămoşii în sofiştii antichităţii. Nu sînt sofiştii aceia care au determinat, cei dintîi, omul nu ca un animal metafizic, ci cultural, care au susţinut că limbajul vehiculează adevărul şi care, mai ales, s-au arătat convinşi că virtutea poate fi învăţată, că se poate ajunge la ea prin cultură? Optimismul de a crede că o acţiune culturală poate da naştere progresului, poate schimba omul, determinîndu-l să urce, treaptă cu treaptă, spre Bine, a fost combătut, cum ne amintim, de Platon. Şi e interesant de urmărit antagonismul dintre Platon şi sofişti care va continua apoi printr-un dialog contradictoriu între intelectuali şi filozofi. Acelaşi optimism avea să fie continuat de Enciclopediştii francezi şi transformat într-o adevărată pedagogie a acţiunii, pedagogie predată apoi direct pe scena politică în secolul al XIX-lea. Dacă s-a crezut vreodată într-o eficacitate revoluţionară a intelectualului, a fost în secolul trecut cînd faptele însăşi păreau a o dovedi. Încercarea lui Marx de a alătura pe intelectual proletarului pentru aceeaşi luptă decurgea în mod logic din baricadele pe care Victor Hugo îl aruncase pe Enjorlas. Secolul al XVIII-lea, al luminilor şi al Enciclopediei, delegase pe intelectuali pe lîngă Regele sau Tiranul luminat pentru a-l convinge de binefacerile progresului. Ecaterina a II-a sau Frederic II îi trataseră ca pe nişte bufoni de vază. În secolul al XIX-lea,

intelectualul va părăsi însă curţile imperiale şi va coborî în stradă, însoţit de o unduire de falduri şi de cîteva pete de sînge. De acolo îl va lua Marx spre a-l alătura proletarului în lupta pentru socialism. Optimismul moştenit de la sofişti a parcurs vremurile ajungînd, intact, pe pragurile secolului XX. Negator al puterii constituite, vraci al îndoielii şi spiritului critic, purtător de torţă al raţiunii şi progresului neîntrerupt, alături de aceia care duc lupta pentru descătuşarea condiţiei umane (burghezie mai întîi, apoi proletariat), intelectualul stă pe acest prag de veac, ca o statuie confirmată în misiunea sa. Peste cincizeci de ani, statuia e la pămînt, rolul este repus în discuţie, iar intelectualul îşi caută o nouă definiţie.

Optimismul n-a putut rezista asaltului nazismului şi comunismului, cu atît mai greu cu cît era dus în numele lui. După optimism, se năruie şi pretenţia de universalitate, spulberată de specializarea pe care o implică viaţa modernă. Dar, în primul rînd, adeziunea intelectualului la comunism dinamitează noţiunea de intelectual. Vrînd, conform doctrinei marxiste, să integreze pe intelectual în partid, dar dîndu-şi seama, în acelaşi timp, că opera literară rezistă oricărei asimilări de acest tip, Lenin este acela care va propune formula ce implica negarea şi a literaturii şi a intelectualului. Fiind obligată să devină „parte integrantă din munca organizată, metodică şi unificată a Partidului” (formula e a lui Lenin), literatura se transformă într-o armă tactică. Bazele realismului socialist sînt puse, iar intelectualii sînt vîrîţi într-un sistem de raporturi birocratice din care exerciţiul inteligenţei este, de la sine, eliminat. Sau cum o spune şi Pierre Naville în *Intelectualul comunist*: „În schimbul afilierii la cohorta clasei intelectuale, intelectualii renunţă la dreptul oricărui om de a se sluji de inteligenţa sa. Astfel, crezînd că se ridică, ei, de fapt, se mutilează şi sînt reduşi la starea de funcţionari (...). Producînd opere ale căror reguli au fost fixate apriori, noua „intelighenţia" se

rupe, încetul cu încetul, de lumea reală şi de contradicţiile ei. Intelectualii constituie grupuri specializate de birocraţi ai inteligenţei, secretînd propriile lor mituri. Ei devin o justificare pentru puterea care se slujeşte de ei“. Aceşti intelectuali se complac astfel într-o „acţiune fără gîndire”, confundă „eficacitatea” cu criteriul adevărului şi oportunismul cu dialectica.

Iată de ce, la sfîrşitul aventurii reamintite în revista *Arguments* - şi pe care am redat-o schematic -, Edgar Morin poate constata că nu există „un intelectual marxist” - e o contradicţie în termeni - ci numai pre sau post-marxist. Marxismul a devenit mitul intelectualului de stînga dar şi mormîntul lui.

Intelectualul începe însă să se reinstaleze în drepturile sale tocmai în lumea comunistă. În Ungaria, ca şi în Polonia, intelectualii şi-au regăsit, de pildă, în 1956, accesoriile demnităţii lor din secolul trecut: baricadele şi protestul. Intelectualii care au trăit sub un regim comunist, pot avea un rol hotărîtor, după Fougeyrollas, în măsura în care „în epocile de opresiune, poţi regăsi comunitatea de spirit şi de sentiment cu un întreg popor, participînd la o luptă liberatoare, adică negativă. Intelighenţia are un rol de jucat de fiecare dată cînd e vorba să doboare o tiranie sau să răstoarne idoli“.

Pentru intelectualii din celelalte ţări, revista *Arguments*, propune un fel de Chartă a urgenţelor. Intelectualul ar trebui să-şi păstreze energia critică, nerespectul tabu-urilor, dar să nu se mai închine supremaţiei raţiunii (raţionalismul de tip clasic este o gîndire de mult epuizată), să nu mai confunde mitul cu superstiţia (minimizarea miturilor a fost una din capcanele în care a căzut intelectualul secolului nostru, devenind astfel victima predestinată a mitologiilor prefabricate în arsenalele raţiunii), să renunţe la premisa falsă a salvării prin cultură. Intelectualul trebuie să devină contemporan cu problemele timpului său, să participe,

depăşind specializările, din nou la totalitate, să reînveţe a se întreba, în loc să se mulţumească cu răspunsurile pe care le-a moştenit (marxismul fiind unul din aceste răspunsuri). Să regăsească ceea ce Edgar Morin numeşte „o gîndire întrebătoare“. Mai e nevoie ca intelectualul să nu mai întreprindă acţiunea politică de pe înaltele sale poziţii de intelectual, ci ca simplu cetăţean. Să renunţe a se confunda cu profeţii, într-un cuvînt să „desacralizeze“... cum spune Fougeyrolles - funcţia sa de intelectual.

Adică să „revizuiască” toate poziţiile şi pretenţiile anterioare, mărturisind însă, mai departe, despre puterea negativă, antifetişistă, radical critică a spiritului, dar renunţînd la orice ideologie optimistă a salvării.

Am reamintit această Chartă deoarece vom regăsi principiile ei în mai toate cărţile „revizioniştilor” francezi pe care vrem să le amintim acum, pe scurt. Nu înainte de a sublinia însă că terenul le fusese tuturor pregătit, chiar dacă n-au luat la timp cunoştiinţă de acest lucru, de cîteva lucrări capitale care au apărut, în indiferenţa sau chiar ostilitatea generalizată a stîngii franceze.

Astfel studiul lui Jules Monnerot, *Sociologie du communisme*, apărut încă din 1949, rămîne documentul de bază al oricărei critici a ideologiilor. Jules Monnerot n-a fost primul care să încerce a descifra comunismul prin aspectele lui de religie degradată, dar el a dus analiza pînă la ultimele şi cele mai lucide consecinţe. În loc să se refere la pretenţiile marxiste ale comunismului, sociologul francez a stabilit, dimpotrivă, decalajul - de ce n-am spune mai curînd prăpastia? - dintre aceste pretenţii teoretice şi realitatea fenomenului, lansînd o formulă celebră prin care definea comunismul ca un „Islam al secolului XX“. Voluminosul studiu al lui Jules Monnerot n-a fost, la atîţia ani de la apariţia sa, şi în ciuda pletorei de cărţi asupra aceluiaşi subiect, nici depăşit, nici dezminţit. Cum se face că el n-a constituit un avertisment pentru toţi aceia care se înrolau în

partid tocmai în acea vreme şi care de abia acum regăsesc, prin revizionism, concluziile lui Jules Monnerot, chiar dacă nu se referă la el? A explicat-o, cîtva timp mai tîrziu, Raymond Aron într-o altă lucrare fundamentală, *L'Opium des Intellectuels*, în care descrie ravagiile ideologiei în viaţa intelectuală franceză, ce luau proporţiile unei adevărate epidemii. A mai analizat această înrădăcinată mistificare şi Jeanne Hersch, în *Idéologies et réalités*: Luciditatea cu care a demostrat cum, slujindu-se de o ideologie aparent de extremă stîngă, comunismul se comportă, în practică, asemenea unei mişcări de extremă dreaptă, profunzimea cu care a descris comportamentul tipic al intelectualului comunist ce se pune sistematic la adăpost de realitate, cum te-ai feri de o furtună, confundînd ideologia cu un paratrăznet, fac din acest volum un clasic al criticii ideologiilor.

Această critică a ideologiilor ca paravan al realului, avea deci să devină un fel de program liminar pentru filozoful Henri Lefebvre, dar mai ales pentru Edgar Morin, Pierre Fougeyrollas şi Jean Duvignaud. Cu toţii foşti comunişti, treziţi mai devreme sau mai tîrziu - Duvignaud în clipa rupturii lui Tito de Moscova, Edgar Morin, Fougeyrollas, Lefebvre, după revoluţia maghiară. Trezirea e însă un termen prea radical, prea brusc pentru o revizuire care nu se poate înfăptui decît pe etape. Acest itinerar poticnit a fost bine observat de scriitorul ungur Paloczi-Horvath în închisorile maghiare, unde fusese el însuşi întemniţat sub Rakoszi, şi descris într-o carte, *La Délivrance*. Odată închişi, comuniştii convinşi nu puteau renunţa dintr-o dată la sistemul ce le justificase existenţa. Îl renegau pe Stalin dar se agăţau imediat de Lenin. Cînd renunţau la Lenin, se aruncau în braţele lui Marx şi Engels. Cînd ultimul baraj ceda şi Marx el însuşi era pus în discuţie de demonul critic, începea marea criză, preludiu al adevăratei liberări interioare.

Fără altă închisoare decît aceea a propriei lor credinţe, „revizionistii”, de ale căror mărturii ne vom ocupa acum, au urmat acelaşi drum, pe care cu o ironie flagelantă îl destăinuie Egdar Morin în *Autocritique*,

* * *

Termenului de autocritică, pecetluit de ritualul comunist cu infamie şi inautenticitate, Edgar Morin îi conferă o nouă demnitate. Examenul de conştiinţă la care se supune autorul este de o sinceritate atît de totală încît evită în acelaşi timp şi ispita justificării şi jumătăţile de măsură. Edgar Morin nu se justifică, explică doar, fără a încerca însă prin această explicaţie să-şi dea dreptate sau să-şi caute scuze. A intrat în partid în timpul războiului, după ce citise şi cunoscuse toate aberaţiile şi crimele stalinismului. Dar armatele naziste se aflau în Franţa, şi Morin, adolescent, trece din rezistenţă în partid. Fără drame. E în plină acţiune, descătuşat de îndoieli şi turburări prin activitatea revoluţionară. Epoca de praxis revoluţionară, epoca de aur, va ţine cît va ţine şi războiul.

Mărturia lui Edgar Morin este interesantă şi în măsura în care arată, pe de o parte întregul sistem de apărare interioară prin care un intelectual blochează realul pentru a-l forţa, astfel încremenit, să rămînă în tiparele fixate dinainte, iar pe de alta, cum evenimente brutale, ca raportul Hruşciov sau revoluţia maghiară, nu fac decît să aducă la suprafaţă întrebări ce le preced. Pentru Edgar Morin, ca pentru atîţia intelectuali comunişti din Apus, revoluţia maghiară este o revelaţie desigur, dar una pe care o presimţea de mult. Ecranul ridicat cu silinţă şi dibăcie cade deodată şi în dosul lui se află toate adevărurile cu ştiinţă tăinuite. În cazul lui Edgar Morin, de altminteri, adevărurile îl asediaseră mai înainte chiar de revoluţia maghiară.

Punînd în discuţie unele dogme, el este exclus din partid în 1951, dar caută, în afara partidului, să continuie activitatea

comunistă. Descoperă atunci pe troţkişti şi pe revoluţionarii de stînga şi, alături de ei (pentru un comunist a fi *alături* de alţii e o condiţie sine qua non a existenţei, amintirea livresc-îmbătătoare a fraternităţii virile exaltată de Malraux), crede mai departe în vocaţia revoluţionară a Uniunii Sovietice, dar mai ales a Chinei - China începînd să uzurpe locul Moscovei în mitologia revoluţionară. După moartea lui Stalin istoria pare să-i dea dreptate, stalinismul este condamnat chiar la Kremlin. Marele şoc i-l provocă raportul Hruşciov şi de atunci ritmul revizuirilor se precipită. Poznan îi dezvăluie că partidul, sub forma lui stalinistă sau nu, nu coincide cu clasa muncitoare. După represiunea de la Budapesta, nu mai există pentru el nici o îndoială, Uniunea Sovietică este un stat reacţionar. „Mulţimea la Budapesta a răsturnat imensa statuie a lui Stalin. Am tăiat fotografia din ziar şi am pus-o pe masa mea de lucru. Ruptura e totală“.

Argumentele de apărare a comunismului dispar, unele după altele: necesitatea istorică, esenţa proletară a comunismului se întorc spre cimitirul făţărniciilor. În schimb, esenţa magică a experienţei trăite, îi apare clar lui Edgar Morin. „Eram încă mai orbi decît cei care cred în viaţa de apoi, deoarece credinţa noastră se afla pe acest pămînt şi noi nu încercam s-o verificăm acolo unde se afla ea: pe acest pămînt. “

Barajele marxismului încep şi ele să cedeze. „Marxismul meu se disloca din interior, ros de aciditatea propriei sale metode”.

Această „dezintegrare în serie”, cum o numeşte singur, nu clinteşte numai o sociologie sau politică, ci modifică însăşi concepţia despre lume. Noile linii de forţă ce se desenează după ravagiu existenţial sînt: „revizionism nelimitat, critică nelimitată, relativitate nelimitată.” Nelimitate cu adevărat deoarece Morin nu refuză nici măcar prestigiile unei viziuni de cosmicitate care-l duc spre relativizarea realului. În

această ipostază din urmă, Edgar Morin descoperă filozofia contradicţiilor a lui Ştefan Lupaşcu, care, cum spune el - l-a „iluminat”.

Nu este singurul. Ştefan Lupaşcu pare a fi devenit pentru revizionişti din jurul revistei *Arguments* un fel de busolă în încercarea lor nu numai de a depăşi marxismul dar şi modurile de gîndire moştenite din secolul trecut, şi aceasta înainte chiar de apariţia - care a semănat a eveniment a cărţii lui, *Les Trois Matières*, la sfîrşitul anului trecut. Edgar Morin nu avea deci la dispoziţie, în clipa în care scria *Autocritique*, în 1959, aceste „Trei materii”, despre care Claude Mauriac scrisese „Am impresia că descopăr un «Discurs al Metodei» pentru vremea noastră”. În schimb dispunea de o bogată operă anterioară, pe care trebuie s-o amintim, în marele ei linii înainte de a trece în revistă mai departe operele „revizioniste”, unele sub semnul lui Lupaşcu. Fie că e vorba de *Le Dualisme antagoniste et les exigences historiques de l’esprit*, *de Essai d’une nouvelle théorie de la connaissance*, *de La Physique macroscopique et sa portée philosophique*, *de L’Expérience microphysique et la pensée humaine, de Logique et contradiction*, sau de *Le principe d’antagonisme et la logique de l’énergie*, această operă s-a dezvoltat din 1935 şi pînă astăzi în afara şcolilor filozofice oficiale. În clipa în care filozoful francez de origine română îşi publica primele cărţi, o anumită filozofie a ştiinţelor, clasică şi raţionalistă se afla în declin, iraţionalismele de asemenea. În cei 20 de ani care s-au scurs apoi, curentul hegeliano-marxist nu izbutea decît să producă lucrări despre Hegel sau Marx, iar fenomenologia constituia, după Ştefan Lupaşcu, un efort de a filozofa în afara oricărui contact cu ştiinţa modernă. Or, constata Lupaşcu, „nici o teorie, nici o doctrină, nici o concepţie, de orice fel ar fi, nu mai este cu putinţă fără datele experienţei ştiinţifice care învăluie totul”. Ştefan Lupaşcu a vrut să umple acest vid cu o nouă logică şi o nouă teorie a

cunoaşterii ce au drept punct de plecare dezvoltările recente ale ştiinţei şi implicaţiile lor teoretice. Pentru profanii în filozofia ştiinţei, printre care mă număr ca şi o mare parte de altminteri dintre admiratorii literaţi ai lui Ştefan Lupaşcu, *Les Trois Matières* reprezintă desigur lucrarea cea mai accesibilă, dacă nu şi verificabilă critic. Realitatea experimentală de la care pleacă Ştefan Lupaşcu este materia. Dar nu materia aşa cum era înţeleasă pînă la descoperirile ştiinţifice ale secolului nostru, ci materia redusă la noţiunea de energie. Reducţie săvîrşită de Einstein după care noţiunea de eveniment a înlocuit pe aceea de element. Tocmai în această noţiune de eveniment intervine ideea centrală a teoriei lui Ştefan Lupaşcu şi anume ideea de contradicţie şi antagonism de care savanţii încearcă să scape - Einstein prin căutarea unui „cîmp unitar", unii matematicieni prin aceea a unor „parametrii ascunşi". Din clipa în care nici un suport, nici un element nu există, ci numai energie, ce se poate introduce în această energie în aşa fel încît să facă din ea - uneori - o realitate, o materie? După Ştefan Lupaşcu nu poate fi decît o opoziţie, un antagonism în sînul chiar al acestei energii. Şi tocmai diversele tipuri de antagonisme energetice dau naştere diferitelor feluri de materie. Deoarece, după Lupaşcu, există trei orientări divergente ale materiei: aceea a materiei brute - macrofizica - aceea a vieţii şi în sfîrşit aceea ale cărei manifestaţii aparţin microfizicii. Ideea pe care comentatorii lui Lupaşcu o găsesc cea mai originală, este că există profunde analogii între această a treia materie şi aceea neuro-psihică a gîndirii. „Materia neuro-psihică - scrie Lupaşcu - n-ar fi, după cum s-a crezut totdeauna, înflorirea vieţii, ea prezintă mai curînd analogii structurale cu materia microfizică.” Niels Bohr fusese şi el izbit de aceste analogii. Trei cauzalităţi, trei finalităţi, trei memorii corespund acestor trei sisteme din înfruntarea cărora trăieşte univesul nostru, după cum energia lor rămîne potenţială sau se

actualizează. După Ştefan Lupaşcu deci, o logică a antagonismelor trebuie să înlocuiască modurile perimate de gîndire care nu mai pot îmbrăţişa faptele.

Am deschis această lungă paranteză strict rezumativă, pentru a arăta prin ce Ştefan Lupaşcu poate reprezenta un pol de atracţie nu numai pentru revizionişti din jurul revistei *Arguments*, dar şi pentru alţi literaţi ai clipei de faţă. El vrea să pună capăt decalajului care există între descoperirile revoluţionare ale ştiinţei în secolul al XX-lea şi diferitele sisteme de gîndiri din secolele trecute a căror moştenire a rămas inalterată.

Iată de ce, în revizionismul său „nelimitat" prin care se războieşte cu toate concepţiile perimate, Edgar Morin a fost, cu propria lui expresie, „literalmente iluminat" atunci cînd a descoperit gîndirea lui Ştefan Lupaşcu.

* * *

La dosarul revizionismului contribuţia cea mai întemeiată teoretic este aceea a lui Henri Lefebvre. Odată cu publicarea celor două volume ale sale, *La Somme et le reste*, partidul comunist francez pierde singurul filozof de prestigiu pe care-l număra în rîndurile lui.

De importanţa acestei pierderi au fost conştienţi, din primul moment, comuniştii de pretutindeni, arătînd-o prin violenţa atacurilor orchestrate împotriva lui după publicarea articolului din *La Nouvelle Revue Française* în care Lefebvre îşi explica ruptura. La această campanie, presa din Bucureşti a contribuit cu excesul de zel stalinist pe care i-l ştim.

Henri Lefebvre s-a înscris în partid acum vreo 30 de ani. Pe vremea aceea era unul dintre tinerii filozofi ce promitea cel mai mult. Odată în partid, el a continuat bineînţeles să scrie, dar supunîndu-se cenzurii, adică abdicînd de la statutul lui de filozof. Abdicare cu atît mai dureroasă cu cît Lefebvre întreţinea, ca mai toţi intelectualii din partid, o dublă conştiinţă, dîndu-şi seama de decalajul dintre

realitate şi ceea ce era nevoit să afirme, dar justificîndu-l prin scopurile mirifice care urmau să fie atinse. Scopurile se îndepărtau mereu, în timp ce Lefebvre se menţinea într-o stare de veghe amorţită în care constata risipirea capacităţilor sale de gîndire, fără a-şi îngădui s-o recunoască. Şi deodată zăgazurile se rup. Lefebvre se desparte de partid şi are revelaţia pe care n-o mai zăgăzuieşte acum nici o cenzură interioară - a timpului pierdut. Cu o grabă ce seamănă a febră, el vrea să spună, în aceste două volume, tot ce a tăcut atîta timp. În această traiectorie spre lumină, Lefebvre încearcă un bilanţ: suma celor înfăptuite în treizeci de ani. Mai bine zis, a celor ratate în acest răstimp. În două capitole - poate cele mai importante - „Inventar” şi „Itinerar”, el caută în acelaşi timp să explice şi să salveze, pe plan filozofic, puţinul ce poate fi salvat, acel „rest” pe care să-l ia cu el la drumul nou. Toate teoriile pe care nu le-a putut dezvolta, din pricina cenzorilor pe care-i numeşte „vameşii inteligenţei”, toate manuscrisele distruse pe care încearcă să şi le reamintească, toate ideile pe care nu le-a putut expune, el vrea să le recupereze atît de repede, într-un ritm atît de gîfîit, încît atunci cînd proza i se pare prea lentă, trece la vers, fără altă tranziţie decît respiraţia precipitată.

Oricît de temeinică ar fi cartea din punct de vedere filozofic, această goană după timpul pierdut, ni se pare că-i conferă originalitatea şi valoarea tragică de mărturie. E probabil prima oară cînd vedem cum un filozof se distruge pe el însuşi, în partid, păstrînd de-a lungul lungii infeudări, un alter ego care-i arată mereu adevărul, care-i povesteşte „povestea pe de rost“, dar care, atîta timp cît ţine traversarea infernului, nu-i poate fi de nici un folos. Trebuie să izbucnească un eveniment exterior, pentru ca Lefebvre să iasă din partid, cum ieşi dintr-o boală, buimăcit, dar cu o sete nemaiîntîlnită de a trăi, de a gîndi, de a exista prin tine

însuţi. Ce-i acel „rest“ care a putut fi salvat, atunci cînd „suma“ s-a irosit.

* * *

Alt filozof: Pierre Fougeyrollas. Şi un alt stil. De rechizitoriu rece. E drept că Fougeyrollas e încă tînăr şi că partidul nu i-a măcinat atîta timp. Doar din 1942 pînă în 1956. Nu avem deci dreptul în cartea sa, *Le Marxisme en question*, la nici o concesie sentimentală.

Metoda pe care Fougeyrollas o foloseşte împotriva lui Marx aminteşte, într-o oarecare măsură, pe aceea folosită de Marx împotriva lui Hegel. Fougeyrollas acceptă anumite demersuri şi premise ale marxismului dar refuză, în mod hotărît, sintezele pe care le socoteşte învechite, ca şi, de altminteri, esenţele marxismului pe care le consideră îmbibate de reziduuri metafizice şi eschatologice. Marxismului, Fougeyrollas îi neagă dreptul de a se considera o ştiinţă. Pretinsa ştiinţă se degradează, în fond, în „schematizări scientiste”. Dacă Marx ar fi recunoscut finitudinea viziunii sale, ar fi dat dovadă de spirit ştiinţific. Anunţînd însă că alienarea omului va dispărea odată cu înscăunarea societăţii comuniste, a sacrificat ştiinţa demonului dogmatismului.

Trecînd la rechizitoriul teoriei „oglindirii socialului” în superstructură, Fougeyrollas constată cum marxismul reifică omul, îl transformă în obiect, exact ceea ce marxismul reproşa capitalismului. În plus, ispita de istoricizare tiranică a valorilor - ispită care, odată cu marxismul oficial, devine un sistem, îngăduie lui Fougeyrollas - o punere la punct a istoricismului devenit o plagă a investigaţilor sociologice din vremea noastră.

Acestui monopol dogmatic, Fougeyrollas, ca şi ceilalţi revizionişti, îi opune determinarea unei permanente puneri în discuţie, reabilitînd problema ca stare şi demers filozofic - şi în acest sens se alătură fenomenologiei moderne care nu concepe decît o gîndire interogativă, înainte însă de a

ajunge la această terapeutică a depăşirii scopului şi mijloacelor - nici o doctrină, spune Fougeyrollas „nu poate fi radical liberatoare” - filozoful francez consacră un întreg capitol Uniunii Sovietice în care vede cimitirul tuturor idealurilor socialiste. Nu numai sub domnia lui Stalin, dar şi azi, sub Hruşciov, marxismul - constată el - nu „este decît o ideologie de justificare sistematică a practicilor birocraţiei politice, atotstăpînitoare".

* * *

Cum tema centrală a cărţii lui Jean Duvignaud, *Pour entrer dans le XX-ème siècle*, priveşte tot inadaptarea gîndirii moderne la realităţile secolului nostru, nu vom mai repeta o demonstraţie evidentă, ci ne vom opri asupra a ceea ce el numeşte „masacrul ideologiilor”. Una din nenorocirile vremii noastre, este înlocuirea valorilor prin ideologie, care duce la o „bismarkizare a culturii”. Rădăcinile acestui fenomen negativ pot fi aflate, bineînţeles, tot în secolul XIX, dar trebuie să aşteptăm veacul nostru pentru a vedea cum stalinismul ridică ideologia la rangul unei „descreerări". Milioane de oameni murind, în timp ce se afirma că „omul este capitalul cel mai preţios", un stat-garnizoană consolidîndu-se pe umbra marilor principii ale unei revoluţii concepută cu visele secolului al XIX-lea, libertatea cimitirelor pretinzînd că reprezintă statutul libertăţii totale, mişcarea inteligenţei materializîndu-se în instituţii controlate în care ritul verbal înlocuieşte meditaţia, greu se poate năzui la o mai complectă impostură. Pentru Duvignaud cei care au zdruncinat cel mai temeinic mistificarea, au fost Victor Serge şi Boris Pastemak. Readucîndu-l în actualitate pe Victor Serge care, printre cei dintîi, a dat alarma în Occident, Duvignaud repară o nedreptate. Dar şi asupra lui Pasternak despre care se vorbeşte destul de mult, Duvignaud aduce cîteva idei mai puţin curente. Văzînd în Pasternak tipul de exilat în propria lui ţară, deoarece mărturiseşte despre „o ruptură nu numai

cu realismul socialist, dar și cu o întreagă literatură eroizantă care a proliferat în Europa, după zguduirea din 1917”, Duvignaud ajunge la concluzia că tot ce s-a scris mai important în vremea noastră a fost opera celor care au trăit, în profunzime, exilul, Proust, Joyce, Musil, Kafka. E bineînţeles vorba, pentru Duvignaud de un exil existenţial, şi nu numai de unul geografic sau istoric.

Paginile cele mai polemice ale lui Duvignaud sînt îndreptate împotriva „intelighenţiei“. „Luînd mai departe frînele religiei - constată eseistul francez - intelighenţia a aruncat asupra lumii moderne vălul monoteismului abstract.“ Constatare ce priveşte în primul rînd pe intelectualii din ţările libere care asumă o astfel de funcţiune - nu lipseşte printre cei atacaţi nici Jean-Paul Sartre, - dar care loveşte şi în intelectualii realismului socialist instaurat în Răsărit. „Scriitori, bine hrăniţi, gras plătiţi, devin servitorii şi cîinii de pază ai intereselor clasei politice, iar clasa politică slujeşte drept curea de transmisie între această clasă şi grupurile diverse ale societăţii sovietice“. Concluzia? „Au existat aşadar scriitori sovietici, însă nu şi opere de artă, au existat palavragii sovietici, însă nici un poet - în afară de cei din taină şi din clandestinitate”. Ideologia a făcut mai mult decît să ucidă arta, i s-a substituit, dîndu-se drept ceea ce nu era, nu putea să fie.

* * *

Atunci cînd Edgar Morin se apropie cu entuziasm de teoriile lui Ştefan Lupaşcu pentru că ele răspund descoperirilor fizicii moderne, atunci cînd Duvignaud încearcă să trezească pe cei ce moţăie pe schemele hegeliano-marxiste şi îi someză să treacă pragul secolului XX, să iasă din ceea ce el numeşte „ghetto-ul“ lor intelectual - un ghetto în timp şi nu în spaţiu, - să renunţe la „pauperizarea” propriei lor inteligenţe, atunci cînd Fougeyrollas denunţă mitul istoriei şi sensului ei mesianic,

atunci cînd Lefebvre recucereşte „restul” asupra „sumei“, ei luptă cu toţii pentru o liberare spirituală a omului împotmolit în ideologii. „Lupta pentru liberarea omului - scrie Fougeyrollas - nu are nevoie doar de noi cunoştinţe, ci şi de o vigoare, de o rigoare de ordin spiritual care să implice mai mult dizolvarea cunoştiţelor dobîndite dinainte, decît constituirea unor noi sisteme de cunoştinţe şi de noi puteri seculare”.

Ieşirea din secolul al XIX-lea, revizionism nelimitat, relativizare, critica ideologiilor şi a falselor totalităţi, trecerea de la irealismul omului total la omul real şi parţial, respingerea utopiei, vindecarea de boala infantilă a conştiinţei istorice, redescoperirea spiritului filozofic, iată deci articolele din această Chartă cu putinţă a revizionismului francez, dar care nu poate fi limitată la Franţa. Am văzut cum fiecare dintre aceşti revizionişti de pe malul stîng al Senei îşi îndreaptă, în primul rînd, privirea spre semenii lor din lumea comunistă, care au suferit, cu alte riscuri şi în alte proporţii, experienţa desfiinţării intelectuale. Acolo, în Răsărit, - spune Edgar Morin „vor izbucni marile întrebări de sub pojghiţa pseudo-răspunsurilor marxismului oficia”. Şi numai de acolo poate veni leacul. Pentru că acolo, doar presiunea spirituală a fost cotidiană. Fără nici o clipă de răgaz. În timp ce în Occident, răgazul e o condiţie firească prin care se pot reintroduce, oricînd, lenea gîndirii, pauza ei, şi, odată cu ele, mistificarea.

19 septembrie 1961

Nu toate coincidenţele sînt lipsite de semnificaţie. Astfel apariţia în Franţa a cărţii lui C. G. Jung, *Un mythe moderne*, într-o clipă în care stînga revizionistă de la Paris denunţă pericolul ideologiilor şi inadaptării unei gîndiri datînd din

secolul trecut la realităţile contemporane, poate fi interpretată - de ce nu? - ca un semn.

Mai trebuie să amintim că psihologul elveţian, explorator, odată cu Freud şi Adler, al inconştientului, nu s-a limitat însă, ca primii doi, la o explicaţie unilaterală, putînd să degenereze în sistem, ci, dezbărîndu-se de prejudecăţile „ştiinţifice", a reintrodus astfel în arsenalul de ipoteze, instinctul religios pe care un secol şi mai bine de raţionalism strîmt, îl aruncase într-o zonă de umbră? Atunci cînd a regăsit în visurile pacienţilor săi, simbolul totalităţii care în alchimia medievală simboliza sufletul „mandala", în sanscrită însemnînd cerc, cînd şi-a dat seama că frecvenţa imaginii o transforma într-un arhetip al inconştientului colectiv, Jung a înţeles că se afla în faţa unei chei care-i va îngădui să explice omului modern nevrozele sale.

Deoarece omul modern este bolnav de inadecvarea sa la lumea în care trăieşte. Studiind un mit modern ce s-a format sub ochii noştri, acela al farfuriilor zburătoare, Jung dă dovadă de aceeaşi imprudenţă creatoare ce a dominat întreaga sa cercetare. Desigur, el refuză să se pronunţe asupra materialităţii faptelor, mulţumindu-se să studieze mărturiile acelora care au pretins că au văzut farfuriile zburătoare, ca şi cum ar fi visuri. Şi visul luminează aspectele neglijate de raţiune. Într-o epocă în care omul a pornit spre cucerirea cosmosului exterior, el simte, inconştient, nevoia să-şi stăpînească cosmosul intern, fără de care cucerirea planetelor nu numai că n-ar avea sens dar ar fi chiar nocivă. Jung ne avertizează că intrăm într-o nouă eră a omenirii fără a fi, în nici un fel, pregătiţi pentru ea şi că sîntem deci ameninţaţi de dezintegrare.

Disocierea dintre conştient şi inconştient - dacă nu încă dezintegrarea - există de mai mult timp, din clipa poate în care fenomenul religios a fost aruncat de raţiune la recuzita istoriei. Dar oricît ar fi de dominat de materialism, omul acesta nu se poate lipsi de religie, singura care-l integrează

în totalitate. Zăvorît în profunzimi, acest instinct primordial se manifestă, atunci cînd circumstanţele istorice devin ameninţătoare, sub forma eruptivă a mitului. Astfel se explică, după Jung, apariţia mitului farfuriilor zburătoare.

De abia s-a încheiat ciclul cataclismului nazist, că omul contemporan este ameninţat de catastrofa comunismului, cînd nu i-a şi căzut pradă, ca în răsăritul Europei. Jung vorbeşte textual de „una din acele catastrofe generale, una din acele epidemii mentale cum am cunoscut una odată cu naţional-socialismul, sau cum o trăim acum cu inundaţia comunistă ce ne oferă spectacolul unei ordini sociale arhaice, ameninţînd, prin tiranie şi sclavie, libertatea omului”.

În faţa acestei ameninţări ca în faţa perspectivelor de devastare atomică, omul se află într-o stare de criză acută şi nu mai speră în soluţii pămînteşti. Dar, pe de o parte, cerul a fost golit de zei, pe de alta, intervenţia metafizică, pentru a fi acceptată de un conştient modern, raţional, areligios, trebuie să se exprime într-o formă modernă şi tehnică. Din moment ce ne pregătim să investigăm planetele, de ce fiinţe de pe alte planete n-ar veni, la rîndul lor, să ne viziteze, să ne salveze poate? întrebare a inconştientului care, după Jung, se află la originea mitului farfuriilor zburătoare. Sub aparenţe ştiinţifice se inventează astfel o poveste miraculoasă, o încercare de apropiere de puterile cereşti. Fizica nucleară fiind destul de inexplicabilă pentru nespecialişti, totul devine cu putinţă. De ce nu şi farfuriile zburătoare? Nu este însă o întîmplare - subliniază Jung - dacă, în toate mărturiile, farfuriile zburătoare au forma închisă a cercului. Ele nu sînt altceva decît un simbol al totalităţii - mandala - care ne-ar putea salva. În timp ce fizica modernă a izbutit să dezintegreze materia, cel mai puternic dintre instinctele inconştientului tinde tocmai spre reintegrarea individului. Ideea mediatorului divin - Dumnezeu devenit Om în creştinism - este tot atît de

indispensabilă în epoca noastră ca şi în alte momente de catastrofă istorică, de schimbări de eră, dar omul modern nu şi-o poate mărturisi decît sub camuflajul pseudo-ştiinţei.

Rezumatul acesta nu poate bineînţeles să dea seama de toată complexitatea studiului lui Jung şi nici de nivelul extrem de ridicat ştiinţific în care-şi verifică ipotezele. El ne ajută să înţelegem alarma lui Jung. Într-adevăr, un mit colectiv de o asemenea amploare nu poate lua naştere decît în momentul în care omul este ameninţat în însăşi esenţa lui. Salvarea nu poate veni decît prin integrarea lui în totalitate. Pentru a se ajunge însă la un astfel de rezultat, gîndirea contemporană ar trebui să se transforme, după cum s-a transformat ştiinţa contemporană, înlăturînd raţionalismul rigid, explicarea tuturor fenomenelor prin sisteme unice de tip ideologic. Ar mai trebui ca individul să fie revalorizat, asigurat în libertatea sa, pus la adăpost de primejdia dictaturilor, colectivismului, presiunii maselor.

Şi trecutul ar trebui privit cu aceeaşi îndrăzneală, cu aceeaşi lipsă de prejudecăţi ca viitorul. Revalorificarea miturilor, a religiilor, face parte din acest arsenal al cutezanţei. Din acest punct de vedere, e semnificativă întîlnirea lui Jung cu Mircea Eliade într-o comunitate de cercetări. Calea strîmtă pe care s-au angajat aceşti neconformişti ai explorării, ar putea să se dovedească, mai tîrziu, a fi fost adevărata cale regală a gîndirii contemporane.

6 martie 1962

O nouă carte de Raymond Aron înseamnă de fiecare dată o respiraţie a inteligenţei şi a bunei credinţe. Format la şcoala marxistă, dar părăsind rapid schemele marxiste, Raymond Aron este fără îndoială unul dintre spiritele cele mai lucide ale vremii noastre. Atît de lucid şi de obiectiv încît nu rareori i s-a reproşat o anumită răceală, un fel de

scepticism şi de relativism în concluziile sale. În climatul pasional în care se dezbat problemele zilei, printre „angajamentele" febrile ale celor mai mulţi intelectuali, eleganţa rece şi raţională a analizei, dusă pînă la ultimele sale consecinţe, de care dă dovadă Raymond Aron aduce aminte de timpuri în care intelectualul ştia să judece înainte de a deveni părtaş la evenimente. Deoarece distanţa pe care Raymond Aron o pune între fapte şi judecarea lor, nu exclude angajamentul. El s-a ridicat, fără întrerupere, împotriva unui comunism care se dă drept ceea ce nu este. În *L'Homme contre les tyrans*, în *Polémiques*, cuprinzînd polemicile sale cu Sartre, în *L'Opium des intellectuels*, Raymond Aron a scos în evidenţă reaua credinţă a intelectualilor care se supun mistificării totalitare. Analizele sale privind situaţia în Uniunea Sovietică, reacţia sa în clipa zdrobirii revoluţiei maghiare (revoluţie ale cărei aspecte anti-totalitare le-a scos în evidenţă ca puţini alţii), prezenţa sa în sîntul „Congresului pentru Libertatea Culturii", stau dovadă a angajamentului său activ. Însă conjunctura politică - oricît de dureroasă sau patetică ar fi fost - nu l-a obligat pe Raymond Aron să renunţe la drepturile analizei obiective. Vocea lui s-a ridicat totdeauna ca o chemare spre datoriile clarviziunii.

Dimensions de la conscience historique, publicată în editura Plon, în ciclul *Recherches en sciences humaines*, reprezintă mai mult decît o culegere de studii şi conferinţe, după cum, modest, o prezintă Raymond Aron. Gruparea acestor studii şi conferinţe în jurul unei preocupări centrale - conştiinţa istorică a vremii noastre - îi conferă o unitate tematică neîndoielnică. O întrebare străbate întregul volum: care poate fi viabilitatea unei doctrine ca aceea marxistă ce propune o explicaţie unitară şi deterministă a istoriei şi pretinde a dărui acestei istorii un sens inevitabil? Sensul istoriei - invocat de comunişti - să aibă vreun temei?

Raymond Aron constată că în secolul nostru filozofiile istoriei au devenit pluraliste şi că singura filozofie a istoriei unitară, adică „singura interpretare a trecutului uman în ansamblul lui, în funcţie de o metafizică”, - marxismul - aparţine secolului trecut, nu numai prin data constituirii sale dar şi pentru că nu mai este în stare să explice evenimentele şi stările sociale ale zilelor noastre.

„Marxismul - scrie Raymond Aron - oricare ar fi forţa politică pe care o mai posedă încă, de altminteri de cele mai multe ori sub o formă vulgarizată, îmi pare că aparţine trecutului. Prin optimismul său, aparţine secolului al XIX-lea. În fond, marxismul nu dă nici un răspuns întrebărilor pe care le pune propria sa dezvoltare sau dezvoltarea formaţiilor istorice care s-au alcătuit în numele lui“.

O dată aplicat, marxismul s-a contrazis şi s-a distrus singur. Teoria marxistă pretindea că dezvoltarea ştiinţei şi forţelor productive va duce inevitabil la liberarea omului, cu condiţia ca, la un moment dat, sistemul capitalist să fie distrus şi înlocuit cu altul bazat pe proprietatea colectivă. Or - constată Raymond Aron - „experienţa socialismului într-o singură ţară a arătat cel puţin că odată cu exploatarea capitalistă nu dispar toate formele de exploatare. Această experienţă a dovedit că o tiranie birocratică reprezintă unul din modurile posibile ale regimului ce urmează pieţii şi iniţiativei particulare şi că mînuirea mulţimilor şi stăpînirea naturii îngăduie unei elite diriguitoare să se bucure de o putere absolută pe lîngă care aceea a regilor şi dictatorilor de ieri ni se pare tot atît de derizorie ca lăncile faţă de puşti, şi ca tunurile faţă de bomba atomică”.

Marxismul nu este doar depăşit, nu se dovedeşte numai incapabil să explice evenimentele contemporane - în bună parte ne-reductibile la cauze economice, - nu şi-a dezvăluit numai scleroza în Uniunea Sovietică, el s-a distrus pur şi simplu pe el însuşi. Cum ar mai putea avea pretenţia să ne

indice sensul viitorului cînd toate prevederile lui au fost infirmate de istorie? De altminteri chiar dacă n-ar fi existat această dezminţire a prevederilor marxiste prin însăşi aplicarea teoriei marxiste, determinismul marxist tot n-ar fi putut fi susţinut. În lipsa Providenţei sau a lui Dumnezeu cine poate mîna istoria spre un scop?

„Obiecţia se iveşte de la sine: de ce istoria ar ajunge, fără să fie condusă de o conştiinţă, la un sfîrşit care ar fi putut fi un scop providenţial? Dacă în societatea fără clase, omul îşi îndeplineşte vocaţia şi descoperă misterul istoriei şi al lui însuşi, de ce o istorie care n-ar fi guvernată de nimeni, care ar fi lăsată la bunul plac al determinismului indivizilor şi claselor, s-ar îndrepta oare spre acest scop? De ce aventura ar trebui să sfîrşească bine?... Cum oare o necesitate materială sau pasională ar fi, în acelaşi timp, un demiurg binefăcător? De ce victoria proletariatului şi socialismului ar fi dinainte asigurată?... A vrea să evoluezi spre o societate mai justă este normal şi legitim. Dar a confunda această idee a raţiunii cu acţiunea unui partid, cu un statut de proprietate, cu o tehnică de organizaţie politică, înseamnă să cazi pradă fanatismului. A vrea ca istoria să aibe un sens înseamnă a cere omului să se stăpînească şi să conformeze viaţa în comun raţiunii. A pretinde însă că poţi cunoaşte dinainte sensul ultim şi căile salvării, înseamnă a înlocui progresul dificil al cunoaşterii şi acţiunii prin mitologiile istorice”.

Între utopie şi mitologie degradată, marxismul îşi trage poate puterea tocmai din suprema sa iraţionalitate. În ciuda camuflajului său ştiinţific pe care Raymond Aron îl înlătură cu atîta competenţă. Şi cu aceea certitudine, puţin obosită de a se fi exprimat de atîtea ori în gol, că totuşi raţiunea ar trebui să aibă ultimul cuvînt.

8 mai 1962

Un specialist francez în problemele sovietice, François de Liencourt, într-un studiu asupra scriitorilor sovietici, publicat în revista parizianã *La Nef* (ianuarie-martie 1962), dezvăluia o mărturie inedită a lui Boris Pasternak: privind împrejurările în care s-a sinucis Fadeev. Vorbind cu un scriitor occidental în trecere pe la Moscova, Pasternak îi spusese: „Fadeev nu era un om rău. Cînd trebuia să mă atace cu vehemenţă în reuniuni de scriitori - Fadeev fusese desemnat de Jdanov, după război, ca prim secretar al Uniunii Scriitorilor, - el venea să mă vadă ca să mă liniştească: era mai bine, îmi spunea, ca tocmai el să fie însărcinat cu o astfel de treabă. Totuşi funcţiunile sale oficiale îl împinseseră să denunţe în mod public pe mai mulţi confraţi. Fără îndoială, se gîndea c-o face în interesul comunismului. Dar atunci cînd raportul secret (de la Congresul al XX-lea) i-a dezvăluit toată întinderea crimelor lui Stalin, Fadeev a devenit conştient de consecinţele unora dintre actele sale. A scris atunci o lungă scrisoare Comitetului Central, apoi şi-a tras un glonte de revolver în cap, după ce mai întîi şi-l acoperise cu o pernă, spre a înăbuşi zgomotul armei şi a nu fi auzit de copiii săi“.

În postul de la avant-garda poliţiei, în care sistemul zis comunist plasează pe unii din scriitorii săi cei mai zeloşi, unii sfîrşesc prin a se înăbuşi şi a se omorî, alţii înfloresc. Mai mult: supralicitează. Un astfel de satisfăcut al soartei pare a fi Mihai Beniuc. Regimul instalat la Bucureşti i-a dat posibilitatea de a-şi descoperi o vocaţie ignorată mai înainte: aceea de denunţător. Sînt scriitori comunişti şi scriitori comunişti, sînt denunţuri şi denunţuri. Nu toţi scriitorii, ce slujesc regimul se înjosesc pînă la a denunţa, şi nu toate denunţurile sînt de tip poliţist. Cînd cutare sau cutare scriitor de la Bucureşti înfierează „acţiunile criminale”, de pildă ale lui Adenauer sau De Gaulle, ridici din umeri: a fost forţat, şi „inculpatului" nu-i poate face nici rău nici bine. Cînd, însă, tratezi drept „fascist" pe un

confrate, trăind ca şi tine sub acelaşi regim de tip comunist, consecinţele pot fi imediate, poliţia se însărcinează cu restul. Cu astfel de îndeletniciri se ocupă puţini scriitori din România. Mihai Beniuc o face în schimb cu o pasiune suspectă. Cu scopuri de altminteri destul de precise. Şi într-un moment istoric, în care nici o iluzie nu mai poate fi îngăduită. După Congresul al XX-lea, Fadeev se sinucide. După Congresul al XX-lea, Mihai Beniuc denunţă. Pe cine şi din care motive?

În 1959 a apărut la Bucureşti romanul său autobiografic - o autobiografie bine aranjată, în care măsluirile au tîlcul lor - *Pe muche de cuţit*, care abia acum ne-a căzut în mîini. Văzînd că acţiunea se petrece în timpul războiului şi ştiind că ireproşabilul Mihai Beniuc are de fapt prea multe a-şi reproşa din punctul de vedere al partidului comunist în acea epocă (colaborarea sa la diferitele reviste de dreapta şi antonesciene e un fapt cunoscut de toată lumea), am citit cartea mai mult din curiozitatea de a vedea cum va fi peticind propriul său trecut. Foarte simplu: reconsiderînd trecutul în general şi al altora în particular. Al altuia mai ales: al lui Lucian Blaga. În 1959 Blaga trăia. Faptul e important, pentru că de aici încolo începe acţiunea poliţistă a lui Mihai Beniuc. De multă vreme prezenţa şi personalitatea lui Lucian Blaga nu-l lăsau pe Beniuc să doarmă. Adică să se bucure cum ar fi voit de succesul pe care i l-a asigurat partidul. Într-adevăr, partidul l-a decretat pe Mihai Beniuc dacă nu cel mai mare poet român în viaţă (titulatura aceasta îi este rezervată încă lui Tudor Arghezi), cel puţin cel mai însemnat poet ardelean în viaţă. Că valoarea versurilor lui Beniuc, nu numai de azi dar şi de ieri, nu justifică o astfel de pretenţie, n-are prea mare importanţă. Cine se poate ridica şi spune cu voce tare, în România, că nu este adevărat? Cu voce tare nu, dar, în sinea lui, cunoscătorul de poezie român rosteşte un nume, pe lîngă care acela al lui Beniuc păleşte de la sine, păleşte

sigur: Lucian Blaga. În plus, şi acest „plus“ nu este numai cantitativ, Lucian Blaga avea şi dîrzenia să nu colaboreze cu regimul, valoarea morală, valoarea exemplară a unei astfel de atitudini venea să încununeze opera, să înconjoare cu nimb şi legendă personalitatea poetului. Toate acestea Mihai Beniuc le ştia. Şi nu le suporta. Cînd te tîrăşti pe pămînt sau te scufunzi în mocirlă nu e plăcut să vezi alături de tine oameni stînd drept în picioare. Totul se explică deci: şi articolul, în care Mihai Beniuc înfiera pe Lucian Blaga, pentru că se ţinea departe de „noua viaţă“ şi de partid, şi capitolul din *Pe muche de cuţit*, consacrat transparent, mai mult decît transparent, „Marelui Anonim” (paginile 312 pînă la 332), în care Blaga este transformat de Beniuc într-un fost hitlerist convins. Consecinţele puteau fi imediate. Dacă n-au fost, este pentru că Blaga s-a apărat, arătînd cum ceea ce Beniuc îi punea în spate îi aparţinea în propriu lui Beniuc. Acesta din urmă o ştie prea bine, după cum ştie că afacerea a ajuns pînă la forurile cele mai înalte, şi că era să-l coste scump, poate chiar şi postul lui de Surkov al literelor româneşti, pe care, la ordinele lui Leonte Răutu, îl ţine cu o încăpăţînare demnă de o cauză mai bună, într-un îngheţ cam eretic. Eretic, bineînţeles, nu faţă de propria-i conştiinţă - nu-l credem sensibil la astfel de argumente, - ci faţă de mersul lucrurilor la Moscova, unde Surkov, de pildă, faimosul procuror al lui Pasternak, a fost aruncat, dacă nu la lada de gunoi a istoriei, cel puţin la aceea cu recuzită a actualităţii. Şi-l credem pe Beniuc destul de sensibil la astfel de cotituri şi curente, atunci cînd primesc binecuvîntarea de sus. Această comparaţie cu Surkov nu priveşte numai posturile ocupate de cei doi scriitori, rus şi român. Ea se poate întinde şi asupra pasiunii, cu care amîndoi s-au îndîrjit întru a lovi în cei doi mari scriitori neconformişti din cele două ţări: Pasternak şi Blaga. Deoarece destinul, felul de a fi şi de a rezista al lui Lucian Blaga poate fi asemuit cu acela al lui Boris Pasternak. Pasternak n-a putut să fie trimis

de Surkov prin vreo închisoare, pentru că scandalul ar fi fost prea mare în Occident după premiul Nobel; Blaga n-a putut fi desfiinţat de Beniuc, pentru că a ajuns cu apărarea şi acuzarea sus de tot, acolo unde versiunile puteau fi lesne controlate. Nu numai cu privire la Blaga, dar şi cu privire la el însuşi. Faţă de partid, Mihai Beniuc are într-adevăr a răspunde de colaborarea, în timpul războiului, la atîtea reviste de dreapta, de la aceea a lui Caracostea, unde era dat drept pildă tuturor poeţilor tineri, pînă la *Dacia*, *Dacia Rediviva* şi altele. Nu aducem vreo revelaţie. De altminteri, dacă n-ar fi fapte cunoscute de toată lumea, nu le-am dezvălui, lăsăm denunţul pe seama celor ce au vocaţie în materie. De la pagina 222 pînă la 235, şi apoi la pagina 456, Beniuc, în romanul său autobiografic, se străduieşte să arate cum a putut să colaboreze la o revistă de dreapta fără a fi cerut mai înainte învoirea partidului. De va fi mulţumit partidul cu această justificare, îl priveşte. Denunţul împotriva lui Lucian Blaga ne priveşte, însă, pe toţi, şi la el trebuie să ne gîndim de fiecare dată cînd încercăm să definim ceea ce nu este şi nu poate fi un scriitor, ceea ce poate fi şi este în schimb un poliţist.

Să ne mai mirăm că, după ce şi-a ticluit şi trecutul lui şi al altora aşa cum a vrut, Beniuc aranjează însuşi trecutul ţării? Că, după Beniuc, atunci cînd a fost cedată Transilvania, ruşii, dacă le-am fi cerut-o, ne-ar fi ajutat cu armele s-o luăm înapoi, cînd tocmai prin tratativele dintre Hitler şi Stalin această cedare a Transilvaniei a devenit cu putinţă, cînd sovieticii ne luau şi ei Basarabia (fapt, bineînţeles, trecut sub tăcere)? Să ne mai mirăm de acţiunile de masă şi de manifestaţiile dezlănţuite - tot după Beniuc - de un partid, care în acea vreme nu exista ca forţă în România? Să ne mai mirăm că tot graţie ruşilor am rezistat - se pare - în primul război mondial, la Mărăşeşti? Să ne mai mirăm că, sub pana lui Beniuc, Basarabia devine una din regiunile „vremelnic ocupate” de noi în timpul războiului în U.R.S.S.?

Că sate întregi din Transilvania, pretinde Beniuc, se deplasau numai pentru a primi în triumf la vreo gară de trecere pe prizonierii ruşi în care vedeau pe „eliberatorii” de mîine? Că avioanele sovietice nu bombardau în timpul războiului decît obiective militare în România - tot versiunea Beniuc -, şi de aceea nu făceau stricăciuni? Să ne mai mirăm că, în trecutul război, numai ruşii s-au luptat vitejeşte, ceilalţi aliaţi nefăcînd nimic, pe nici un front? Să ne mai mirăm de felul în care este rescrisă istoria de către Mihai Beniuc?

Nu credem ca mirarea să mai aibă vreo noimă. După ce a atacat pe scriitorii unguri revoluţionari, după ce a arătat cu degetul lui de jandarm pe Gyula Hay, după ce a cerut desfiinţarea lui Pasternak, după ce a denunţat pe Lucian Blaga, după ce a condamnat orice mică încercare de liberalizare în literele româneşti, după ce a jucat mereu acest dublu rol de cîine de pază şi de auxiliar al securităţii, la ce să ne mai aşteptăm de la Mihai Beniuc? Atunci cînd Thierry Maulnier situa pe scriitorul comunist la avangarda poliţiei, el nu avea în faţă portretul lui Beniuc; e păcat fiindcă descrierea şi înfăţişarea ar fi putut să fie şi mai exacte.

12 iunie 1962

De cînd am citit discursul lui Tudor Arghezi la Marea Adunare Naţională, încerc să uit mereu un cuvînt rostit de el: descălecare. După Tudor Arghezi, ocuparea ţării de către ruşi şi instaurarea de către ei a regimului ce-şi spune comunist, nu se poate asemui decît cu acea descălecare prin care neamul românesc a reapărut în istorie, iar conducătorii acestui partid, cel mai stalinist dintre toate, care se ţin la cîrma ţării numai prin graţia ruşilor şi slujindu-se de o singură armă, teroarea, se numesc, ca şi primii voievozi români: descălecători. Încerc să uit acest cuvînt şi

nu pot. Nici un efort de voinţă şi nici un argument logic nu mă ajută. Nu vîrsta lui Tudor Arghezi ar fi o explicaţie; la aceeaşi vîrstă alţi oameni mor în închisori cu dîrzenie, duc o existenţă de mizerie cu capul sus şi nu cedează. Şi chiar pentru cei care cedează sau au cedat, pana mai drămuieşte cuvintele, mai şovăie în faţa linguşirii sau a insultei. La optzeci de ani sînt şi brazi, nu numai rîme. Îmi spun însă că „descălecarea" aceasta n-ar avea de ce să mire. Cînd ai văzut odată cerul în ochii unui general sovietic, Vedenin sau altul, cum l-a văzut Tudor Arghezi, cînd ai cerut ţării tale, aşa cum a făcut-o el patetic, să fie recunoscătoare ocupantului, la ce să te mai opreşti la o descălecare sau alta? Paharul e de mult plin. Şi totuşi, fiecare picătură de venin sau linguşire ce se varsă din el ustură, doare. Poate şi pentru că am rămas cîţiva care mai credem că poezia implică şi un anumit fel de a fi, sau în orice caz este incompatibilă cu unele trădări. Nu numai de ţară, dar şi de adevăr. Cînd eşti omenit cu un astfel de dar e mai greu să te porţi ca sluga. E poate numai o iluzie de intelectual prea deprins să acorde celor create prin scris o demnitate aparte, dar e o iluzie îndărătnică. Orice ar fi, decăderea sau căderea aceasta excesivă sub vremi a lui Tudor Arghezi ne doare pe toţi, chiar dacă pe el nu-l doare.

Tudor Arghezi se plînge mereu că înainte de ultimul război sau, şi mai precis, înainte de venirea la putere a comuniştilor, era persecutat, neapreciat, necunoscut, nerecunoscut. Şi aceasta e o poveste ca aceea cu cerul albastru din ochii generalului Vedenin sau cu descălecarea. Lui Tudor Arghezi i-a trebuit un timp să se impună, dar pentru această impunere au luptat criticii cei mai de seamă - şi nu Mihail Ralea, cum spune acum Arghezi - şi ea n-a fost lipsită de sprijin oficial. Aveam puţini ani cînd, în Cişmigiu, l-am întîlnit pe Tudor Arghezi. Mă jucam în nisip cu Miţura şi Baruţu, alături tatăl meu întindea mîna părintelui lor, care venise să-i ia acasă. Pe drum spre casă tata mi-a spus: „tu

te joci cu Miţura dar nu ştii că tatăl ei, Arghezi, e unul din cei mai mari poeţi ai noştri”. Aşa mi-a rămas multă vreme imaginea lui Arghezi: un poet, unul din cei mai mari, aplecat peste jocurile copiilor ca în *Cartea cu jucării* şi mi-am închipuit fără îndoială că a fi mare poet înseamnă a ocroti jocurile şi sfiiciunile celorlalţi, mai mici sau mai slabi, a le arăta drumul, a nu te împiedica niciodată, ca să ştie şi ei cum să păşească în viaţă. Admiraţia mea pentru Arghezi a crescut apoi din depărtare. Mi-aduc aminte la şcoală, prin clasa a patra de liceu - pentru că scriitorul acesta atît de necunoscut era citit, înainte de război, prin şcoli - cînd s-a recitat *De-a v-aţi ascuns*. În banca din spate o fată a izbucnit în plîns, iar alta s-a sculat emoţionată pentru a afirma cu aceleaşi vorbe pe care le ştiam din copilărie: „e unul din cei mari poeţi ai noştri“. Eram la vîrsta aceea închise în noi, ne feream de vorbe mari şi mai ales de plîns sau sentimentalisme. Dar nimeni n-a rîs. Şi nu cred să existe vreun adolescent din acea generaţie care să nu-şi amintească cu fervoare de prima lui întîlnire cu versurile argheziene. Chiar îngenunchierile lui în faţa puterilor nu le luam în seamă. Prefaţa lui Tudor Arghezi la volumul de versuri din editura Fundaţiilor Regale, prefaţa închinată cu o plecăciune rar întîlnită în literele româneşti lui Carol al II-lea, ne-ar fi putut da de gîndit, ca şi aranjamentele lui succesive cu tot atît de succesivele partide sau mişcări la putere. Dar îngenunchierea nu se introducea în vers, opera rămînea nevătămată. Am preferat să nu mă gîndesc, după cum, la Universitate, n-am voit să răspund unui coleg ce-mi amintea în treacăt că în timpul primului război Arghezi, la Bucureşti, se dăduse cu nemţii ce ocupau capitala şi n-a fost salvat după aceea decît de verbul înflăcărat al lui Nicolae Iorga. Ignorarea sau uitarea aceasta, cam circumstanţială, a fost adîncită în mine de pamfletul *Baroane*, şi mai ales de anii de tăcere ai poetului, după înscăunarea regimului comunist. Omul coincidea din nou cu

poetul. Apoi Arghezi a reînceput să scrie şi-am încercat să-i urmăresc zvîrcolirile reale sau închipuite de mine, revolta ascunsă sub rînduri, ca în acea *Doină* în care sînt sigură că mulţi au văzut ceea ce vedeam şi eu: o săgeată împotriva regimului actual. Au mai trecut ani şi, cu cît poziţia lui devenea mai sigură, mai îndestulată viaţa, mai evidente privilegiile, cu atît mai delirante se făceau epitetele, mai profunde reverenţele, mai jos coborîtă închinăciunea. Arghezi revenea la supralicitare, la epitetul linguşitor, la desfrînarea termenului, ajungînd la marea neruşinare, la cerul albastru din ochii generalului rus, la descălecare. Pînă la dezgust, pînă la silă, sau cu un termen ce-i place lui Arghezi, pînă la greaţă. Voiam probabil cu tot dinadinsul să uit cuvîntul „descălecare" din pricina zilei aceleia din Cişmigiul copilăriei, din pricina dimineţii de şcoală cînd am descoperit *De-a v-aţi ascuns*, din pricina lacrimilor tatălui meu, pe care nu-l mai văzusem plîngînd, atunci cînd a citit, puţin înainte de moarte, un bilet de papagal şi de prietenie ce-i fusese adresat de Arghezi, din pricina, în sfîrşit, a tuturor versurilor ştiute pe de rost, adică citite şi răscitite la vîrsta cînd totul devine memorie. Dar cuvîntul nu poate fi uitat şi Arghezi, cel de dinainte de descălecări, a dispărut pentru a lăsa locul spectacolului acesta de circ, în care cuvintele sînt cumpărate cu galbeni pe care te arunci să-i cauţi în noroi, tîrîndu-te, după ce ai făcut giumbuşlucuri. De giumbuşlucurile acestea nu rîde nimeni - afară poate de „descălecători", - de la ele ne întoarcem toţi faţa, ruşinaţi.

7 august 1962

Aceia care, mîine, vor încerca să studieze cazul aproape clinic al intelectualului pradă ideologiei şi care, brusc, se deşteaptă, ca dintr-un coşmar, vor avea la dispoziţie - au încă de pe acum - o întreagă literatură. Unul din documentele însemnate va fi şi cartea publicată recent de

Louis de Villefosse, statornic tovarăş de drum al comuniştilor, *L'Oeuf de Wyasma*. Cartea nu conţine noi revelaţii asupra unui proces interior pe cît de greu de explicat cu instrumentele psihologiei clasice, pe atît de curent. Ea are însă o valoare exemplară. Desigur şi evenimentele şi dezvăluirile sînt interesante. Nimeni, de pildă, n-a descris mai bine, pînă acum, atmosfera de curte şi despotismul intelectual al celebrului cuplu Aragon-Elsa Triolet. Dar interesul real stă tocmai în repetiţia aceluiaşi proces interior care duce de la colaborarea cu partidul comunist la ruperea de el.

Crescut într-o familie foarte catolică şi naţionalistă, Villefosse se revoltă împotriva unui conformism ce i se pare înăbuşitor. Căutînd să se libereze de el, Villefosse cade însă într-un anticonformism mai rigid decît primul. În loc să devină liber, cum crede, schimbă doar o credinţă moştenită cu alta dobîndită care, de dată mai recentă, reclamă o supunere totală. Revoltatul crede deci în dogma cea nouă cu entuziasmul neofiţilor. Itinerariul este, cum spuneam, clasic. Dezbărat de nuanţe în cazul lui Villefosse, el devine chiar arhetipal.

Tot arhetipal este acel „ou de la Wyasma" care dă titlul cărţii. În cursul unei călătorii cu o delegaţie procomunistă, în Uniunea Sovietică, în 1952, Villefosse suportă asaltul primelor îndoieli. Tot ce-i este arătat face parte din arsenalul miracolelor, potemkiada obişnuită. Dar după uzinele superbe, grădiniţele de copii feerice, kolhozurile model, muncitorii entuziaşti şi corul suspect de unitar al fericirii absolute, Villefosse zăreşte, pe peronul unei mici gări, la Wyasma, nişte ţărănci, în zdrenţe, vînzînd care ce poate. Una dintre ele, ţine cu mare grijă, în mînă, un ou şi-l prezintă atenţiei generale ca pe un obiect de lux. Şi brusc decorul se prăbuşeşte, pentru a face loc acestui ou unic pe care o mînă bătătorită îl înalţă ca pe o sfîntă cuminecătură. Un ou e de ajuns ca întreaga arhitectură de argumente prin

care Villefosse lupta împotriva evidenţei ce se insinuase mai de mult în el să se năruie.

Citind nenumăratele mărturii ale comuniştilor ce-au rupt cu partidul, constaţi că există totdeauna un „ou de la Wyasma“ care precipită ruptura, un amănunt aparent neînsemnat dar care intervine la momentul cuvenit cînd asaltul a fost dat de mai multă vreme, dar zonele diurne au refuzat pînă atunci să-l înregistreze.

După cum Eugen Ionescu a dat un nume, „rinocerită“, epidemiei ideologice, tot astfel Louis de Villefosse ne oferă un termen pentru trecerea de pe pragul îndoielii pe acela al certitudinii „oul de la Wyasma“, picătura de apă ce face să se reverse vasul. Oul de la Wyasma merită să devină un simbol.

28 august 1962

În mai toate comemorările, prin care Republica Populară Română îşi caută strămoşi iluştri tocmai printre marii scriitori, a căror operă stă de-a curmezişul ideologiei actuale, impostura se dezvăluie, iritantă, stăpînitoare. Comuniştii nu ard în autodafee publice cărţile ce li se par primejdioase; ei se vor mai abili: punctele de suspensie înlocuiesc rugul şi-l ascund. Dar pentru ca sistemul punctelor de suspensie, al foarfecelor sfîrtecînd, să fie operant, trebuie mai întîi ca textele integrale să fi dispărut. De abia instalat la putere în România, partidul comunist a pornit să cureţe terenul, pregătind impostura ulterioară. Mulţi dintre noi au avut în mîini volumul *Publicaţiilor interzise* „pînă la 1 Mai 1948“, publicat la Bucureşti în 1948. Un exemplar al acestui copios volum de 522 de pagini, cuprinzînd 8 000 de titluri, există şi în Occident, fotocopii după unele pagini au apărut în ziare pariziene, şi, recent, profesorul Marcel Fontaine l-a analizat în cartea sa intitulată *La République Populaire Roumaine contre la culture*

française. Ministerul de Interne care conducea această operaţie „culturală”, trimisese şi mai înainte circulare bibliotecilor şi librăriilor, prevăzînd scoaterea din comerţ a numeroase categorii de cărţi. În circulare, ca şi în volum, procedeul era acelaşi: sub învinuirea de fascism, cosmopolitism şi alte „isme“, erau condamnate la un rug invizibil toate cărţile, ce puteau stingheri pe comunişti. Printre ele, încă de pe atunci, foarte multe ediţii de clasici: Eminescu, îndeosebi. A doua fază a operaţiei avea să fie pusă sub semnul ipocriziei. Rezultatul îl avem acum cu toţii sub ochi, ori de cîte ori răsfoim operele „complete” ale vreunui clasic. Retragerea din comerţ şi din biblioteci a operelor lui Eminescu, în toate ediţiile anterioare luării puterii de comunişti, a îngăduit suprimarea *Doinei* şi a tuturor articolelor politice, îndreptate împotriva Rusiei, printre care faimosul ciclu consacrat drepturilor româneşti asupra Basarabiei, din 1878, în *Timpul*. Academia R.P.R. publică pe Bălcescu împănat cu puncte de suspensie; comparînd cu textul original, se poate lesne constata cum aceste puncte de suspensie înlocuiesc pur şi simplu toate diatribele împotriva Rusiei, şi îndeosebi acele fraze profetice, prin care Bălcescu prevedea că imperialismul moscovit avea drept scop transformarea ţărilor din răsărit în „sateliţi” ai Rusiei (expresia este a lui Bălcescu). Sistemul, odată verificat, este pus în aplicare pe scară întinsă. În ediţia reperistă a *Vieţii lui Ştefan cel Mare*, Sadoveanu suprimă el însuşi din propriul său volum toate referinţele la Dumnezeu şi la Basarabia. Cuvîntul „Basarabia”, cuvînt ce frige, cuvînt de pacoste şi de infern în R.P.R. dispare, tot cu puncte, puncte, şi din *Descrierea Moldovei* a lui Cantemir, în ediţia pentru şcolari, din 1961. Delavrancea este şi el supus foarfecelor. Şi Caragiale. Şi atîţia alţii. Cei ce nu suferă această tortură a denaturării prin omisiune sînt pur şi simplu izgoniţi din actualitate. Mereu atacaţi, scrierile lor nu mai circulă, şi nu pot fi

consultate decît de privilegiaţii cu buletine speciale la Academie sau prin biblioteci. Un exemplu: Maiorescu. În felul acesta, toată literatura română dinainte de 1945 se împarte în două categorii: irecuperabilii şi anexaţii. Şi nu ştim, în definitiv, care e soarta cea mai jalnică. A scriitorilor cu operele îngropate sau a celor care sînt puşi să spună, cele mai deseori, contrariul a ceea ce au spus cu adevărat? S-ar putea, totuşi, ca procedeul anexării şi răstălmăcirii să se dovedească cel mai primejdios pentru regim: punctele de suspensie provoacă imaginaţia mai mult decît o sting, şi diversele învăluiri prin explicaţii tendenţioase - prefeţele şi studiile dirijate - nu izbutesc totdeauna să înăbuşe vocea autentică a unui scriitor. Ipocrizia ridicată la rangul de raţiune de stat şi de cultură biruie cu greu pe timp îndelungat. Deocamdată, însă, ne aflăm în plină perioadă de dominaţie a imposturii. Tăcută sau zbîrnăitoare, după momente. Foarte zgomotoasă în vara aceasta, cu prilejul comemorării celor 50 de ani de la moartea lui I. L. Caragiale. Tocmai această comemorare ne-a dus din nou cu gîndul la punctele de suspensie. În cazul dramarturgului, ele nu sînt, altminteri, de ajuns pentru a epuiza impostura. Desigur, s-a suprimat, ani de zile, cu grijă, din opera sa, *Boborul*, sau continuă să fie eliminate articolele din faza junimistă şi conservatoare, printre care unele deosebit de grăitoare, ca acel *Nihil Sine Deo*, în care Caragiale se dovedeşte a fi tot atît de promonarhic pe cît se străduiesc criticii săi actuali să-l facă de antimonarhic; desigur, se taie chiar din celebrul „1907“ pasajele care nu se încadrează în optica actuală; desigur, punctele de suspensie joacă, şi în anexarea lui Caragiale, un rol determinant. Dar scrierile ce rămîn nevătămate, şi îndeosebi comediile sale, sînt atît de grăitoare, încît a încerca să transformi pe creatorul lui Rică Venturiano, Caţavencu sau Conu Leonida într-un premergător al vremurilor de faţă, este o întreprindere ce depăşeşte ridicolul spre a atinge burlescul.

Comemorarea aceasta ne mai îndeamnă la o constatare; pentru oficialitatea de la Bucureşti humorul, ca şi curajul, nu pot să fie decît retrospective.

Despre curajul retrospectiv, la care comuniştii îndeamnă pe scriitori, dovezile sînt multiple, dacă n-ar fi să luăm decît bogata literatură despre 1907, semnată de scriitori, care mai înainte de actualul regim nu scriseseră nici un rînd despre răscoala ţărănească, şi cărora curajul le-a sosit odată cu comanda. Cînd trebuie înfierată stăpînirea din 1907, cu toţii sînt, natural, viteji. Cînd, însă, astfel de revolte se produc în România de azi, ei amuţesc cu totul. Curajul retrospectiv domină în tot ce se scrie azi în ţară. Există vreun scriitor care, de voie şi cele mai deseori de nevoie, să nu atace stările de lucruri din trecut? Bineînţeles că nu. Există, însă, vreunul, care să poată ataca stările de azi? Curajul la comandă, curajul răsplătit, curajul fără risc, reprezintă, desigur, una din trăsăturile dominante ale „literaturii" actuale.

Cu humorul, lucrurile se complică. Nu că diverşii responsabili culturali n-ar vrea să vadă născîndu-se o literatură de umor privind trecutul, şi numai trecutul. Dar, în acelaşi timp, stă în ideologia comunistă de a nu admite decît un umor ofensiv, dirijat, aspru, fioros. Umorul, însă, nu se poate dezvolta cu biciul alături; s-ar spune că are nevoie - chiar atunci cînd este ofensiv - de o anumită zonă de gratuitate, de disponibilitate, şi pînă la urmă, de existenţa unei bune dispoziţii iniţiale: categorii de neîntîlnit într-un astfel de regim. Îndemnul la rîs nu provoacă rîsul, îl anulează cele mai deseori. Aşa încît, chiar în cazul în care rîsul este încurajat oficial, el îngheaţă pe buze, transformîndu-se, înainte de a se fi născut, într-o satiră rece, laborioasă, didactică. Aceasta, în ce priveşte trecutul. Rîsul mai este recomandat şi pentru evenimente actuale, cu condiţia ca ele să se petreacă la „imperialişti". Intenţia politică, pedagogică, îl curmă şi de data aceasta. Pentru

prezentul local, el este, bineînţeles, interzis, acordîndu-se doar dreptul la mici împunsături pentru metehne cu totul secundare. Împunsătura poate să provoace iritare, în orice caz nu voie bună. „Acolo unde rîsul este interzis - scrie Eugen Ionescu în *Notes et contre-notes* - se clădesc închisori şi iau fiinţă lagăre de concentrare”. Realismul socialist este o doctrină vagă dar eminamente serioasă, plictisul şi cenuşiul fiind trăsăturile sale dominante. Într-un astfel de spaţiu, delimitat de o parte de lagărul de concentrare, de alta de moralizarea didactică şi de optimismul vigilent, rîsul se stinge. De aceea, comuniştii îl caută în trecut, şi cred că l-au găsit la Caragiale, fără să-şi dea seama, poate, că recunosc astfel tocmai diferenţa între regimul politic de pe vremea dramaturgului, care - oricît de hulit ar fi acum - îi oferea întreaga libertate de a rîde de toţi şi de toate, într-un fel de hohot revărsat, şi regimul de azi, în care teroarea face de negîndit cea mai slabă critică, cel mai mic surîs. De încă un lucru par să nu-şi dea seama comuniştii, sau cei ce se denumesc astfel, şi anume că rîsul lui Caragiale îi ţinteşte şi pe ei. Între cele două războaie, satira socială din teatrul lui Caragiale se estompase, stările de lucruri schimbîndu-se şi oamenii maturizîndu-se în limbajul lor politic. După ce vedeam o piesă de Caragiale, cînd ieşeam de la Teatrul Naţional, nu ne aşteptam să întîlnim pe stradă nici pe Conu Leonida, nici pe Rică Venturiano. Rîdeam de ei, pe scenă, ca de o amintire sau ca de nişte arhetipuri ale prostiei omeneşti. Devenise un comic în stare pură. Acum, însă, oamenii care asistă la *Conu Leonida*, la *Noaptea furtunoasă* n-au oare ispita să caute personajele în prezent? Comparaţia nu poate fi decît limitată. Să încercăm a ne închipui reînvierea lui Caragiale în R.P.R.; un Caragiale cu statut de fantomă, ce ar dispune de posibilităţi, pe care nu le au ceilalţi scriitori, neavînd a se teme de închisoare pentru o simplă epigramă. Ar putea oare, în aceste condiţii, să scrie din nou *Comediile* lui?

Materialul n-ar lipsi nici în viaţă, nici în proza zilnică a ziarelor; chiar ar pridiidi. N-ar fi, totuşi, cu putinţă. Viaţa e prea încercuită de tragic ca să poată da naştere humorului, la noi în ţară. Cînd Pristanda, de pildă, e transformat în paznic de închisoare, Rică Venturiano în cerber şi cenzor la ziare, iar Jupîn Dumitrache în şef de cadre; cînd, cu toţii, te pot asupri, denunţa, forţa să-ţi faci autocritica sau chiar băga în închisoare, cum mai poţi rîde de ei? Hazul presupune o doză minimă, dacă nu de simpatie, cel puţin de bună dispoziţie, ce n-are cum să existe în cazul de faţă. Personajele lui Caragiale sînt fără să mai fie în România: sînt, în măsura în care ridicolul lor a năpădit peste tot; nu sînt, în măsura în care tragedia zilnică pune un văl peste acest ridicol, în măsura exactă în care au devenit primejdioase o dată cu cocoţarea lor la putere. Azi, în ţară, personajele lui Caragiale rînjesc. Ceea ce e contrariul rîsului.

Mai e şi limbajul. Să mai repetăm banalitatea, după care comicul la Caragiale e în primul rînd un comic de limbaj? Caragiale surprinde, într-o societate frămîntată de schimbări majore, aruncată brusc în epoca modernă, limbajul, impropriu, tăvălirea neologismelor prin guri nepregătite pentru ele, prin minţi nu îndeajuns de coapte spre a le desluşi sensul. El mai descoperă prostia zilnică în golul vorbelor, şi acea faimoasă „cultură după ureche”, de care în bună parte tocmai reprezentarea pieselor sale a reuşit să ne dezbare. Doctor al limbajului, Caragiale a fost, desigur, alături de Maiorescu cu „beţia de cuvinte”. Văzîndu-se pe scenă, Conu Leonida a învăţat să nu mai pronunţe „Galibardi”, ci „Garibaldi”, Jupîn Dumitrache şi-a dat seama că „sufragiul” universal şi „sufragiul” ce slujeşte la masa poporului nu pot să însemne acelaşi lucru; iar diverşii oratori de periferie s-au obişnuit să nu mai schimbe lucrurile „pe ici, pe colo, prin părţile esenţiale”, şi să nu mai rostească „plebicist”, ci „plebiscit”. Dar dacă aproximaţia

verbală e generală la personajele lui Caragiale, totuşi fiecare o exprimă în felul său propriu, fiecare pritoceşte altfel cuvintele, le rein- ventă pe măsura ridicolului său personal.

De ce acest lucru ar fi mai greu acum? Pentru că s-ar scrie bine, maturizat, pentru că limbajul scris - la cel vorbit ne e mai greu să ne referim - n-ar oferi material pentru satiră? Bineînţeles că nu. Există în presa de la Bucureşti, şi deseori şi la unii scriitori, un jargon, ce ar suporta foarte bine ironizarea. De la gazeta de perete la editorial, formulele stereotipe abundă, şi îndeamnă la propria lor caricatură, un fel de caricatură secundă, ele însele fiind în definitiv o caricatură. Alte elemente intervin, însă, ce par să paralizeze rîsul. Întîi, uniformizarea scrisului la nivelul de jos. Uniformizare explicată în bună parte de însuşi jargonul impus, şi apoi, poate, şi de frica de a nu greşi. Libertatea a dezertat din cuvinte. Fiecare ştie că orice originalitate faţă de linia generală ideologică, exprimată în formule, poate costa scump. Cînd o virgulă pusă altfel sau o despărţire de cuvinte rău făcută pot să te ducă la închisoare (dovadă: bieţii tipografi ai *Scînteii*, băgaţi în temniţă pentru că vorba *călăuzitorul*, ce privea pe Stalin, fusese despărţită la capăt de rînd în aşa fel încît se citea *călău*-zitorul), cînd orice iniţiativă îşi cere pedeapsa, de ce să mai încerci a inova? E mai simplu să repeţi ca papagalul. Şi personajele lui Caragiale vorbesc papagaliceşte. Dar nici o sancţiune neintervenind pentru o greşeală sau alta, inventivitatea lor în transformarea sensurilor e tot atît de fără de margini ca şi prostia lor. Frica a pătruns, însă, acum pînă şi în cuvinte, şi le-a fixat desfăşurarea după tipic. Apoi, mai intervine şi lipsa de convingere. Nimeni nu lasă impresia, în presa de la Bucureşti, că ar putea crede în ceea ce scrie. Entuziasmul, chiar şi în prostie, este cu totul absent. Pe cînd personajele lui Caragiale nu numai cred în propriul lor discurs, dar se arată mereu mîndre şi entuziasmate de ceea ce spun.

Propria lor frazeologie le îmbată în primul rînd pe ele însele. Cine e acela care, în România de azi, să fie îmbătat de frazeologia comunistă? În sfîrşit, mai e ceva: proza comunistă, la noi ca aiurea, prin didacticismul său sec, prin obsesia seriozităţii, prin intenţia mereu moralizatoare, e cenuşie, plicticoasă, neutră. Verbalismul personajelor lui Caragiale e, dimpotrivă, colorat, pitoresc, neaşteptat. A citit cineva un editorial comunist fără să ştie dinainte ce frază va urma; a avut o singură dată o surpriză, nu de fond, ci de formă? Lipsă de libertate, uniformizare, frică, plictiseală, iată cîteva din elementele intrate în limbaj, care ne fac să credem că humorul lui Caragiale n-ar putea să reînvie. Contra unor realităţi ca acelea de la noi, probabil că nu se poate lupta decît cu arma satirei directe şi dure, aşa cum s-a petrecut, de altminteri, de-a lungul procesului de destalinizare şi cum se petrece şi azi. E semnificativ că în Polonia, în Ungaria, chiar în Uniunea Sovietică, cei care au încercat şi încearcă să zguduie din temelii realismul socialist recurg fie la o literatură fantastică, fie la umorul negru, fie la utopia negativă, fie la o satiră amară, ca şi cum o astfel de realitate, în teroarea şi cenuşiul ei, n-ar putea fi privită prin prisma comicului obişnuit. De abia cînd tragedia va fi ieşit din viaţa zilnică, de abia cînd acest coşmar va aparţine trecutului, se va putea rîde, şi nu numai plînge ca azi, privindu-se la toate personajele caragialeşti, ce au mişunat şi mişună, sub regimul comunist, în România.

18 decembrie 1962

Prin 1946 aveam de trecut la Facultatea de Litere din Bucureşti, un examen cu G. Călinescu. Criticul practica şi în profesia sa didactică acelaşi gust al paradoxului agresiv care-l definea în viaţă şi, uneori, în critică. Adică îşi teroriza studenţii, nu prin vreo severitate ce nu-i stătea în fire, ci prin imprevizibilitatea reacţiilor, prin tonul de zemflemea

plictisită, prin schimbările neaşteptate de atitudine, adică printr-un comportament foarte puţin curent în moravurile universale ale vremii. Spectacolul putea fi înviorător cînd nu erai implicat în el; el devenea însă mult mai puţin agreabil cînd te aflai pe scaunul de relativ supliciu al examinatului. De cînd văzusem cum, în aceeaşi serie, G. Călinescu admonestase marţial o studentă care afirmase că-l admiră pe Ionel Teodoreanu (- Teodoreanu? Cine e Teodoreanu? Teodoreanu nu există! - exclamase profesorul), pentru a se arăta revoltat, cîteva minute după aceea, cînd, o altă studentă, care asistase la scena precedentă, crezînd că-i va fi pe plac, declarase că *La Medeleni* e o carte proastă (- Cum îndrăzneşti! ţipase el), înţelesesem că pentru G. Călinescu un examen însemna mai ales un prilej de gimnastică a contradicţiei şi de derîdere (nu de sine, ci de alţii bineînţeles). În sala Seminarului, în care se desfăşura examenul, mă întrebam deci, cu o uşoară îngrijorare ce capcană îmi va întinde şi mie. Recunosc că intenţiile nu i-au fost rele. A încercat mai întîi să-mi elimine prezenţa, amabil şi plictisit: - Dar dumneata ce cauţi aici? Doar ştii literatură română, slavă Domnului. Te-am trecut şi fără formalităţi! Literatură română, n-avea cum să ştie G. Călinescu, cîtă cunosc. Pe vremea aceea mă semnalasem doar prin nuvele - pe cît de numeroase pe atît de pretenţioase, şi printr-o cronică dramatică pe care o ţineam la *Democraţia* şi în care executam - la modul teribilist - toate talentele consacrate. Dar eram fata lui Lovinescu şi crescusem într-un cenaclu. Destul pentru G. Călinescu să nu-şi mai piardă vremea şi cu mine. M-am încăpăţînat. Era epoca în care mai ţineam să-mi dovedesc, ca orice adolescent, că exist prin mine însămi şi nu doar ca „descendentă”. Atunci demonul ironiei, a pus din nou stăpînire pe profesor. - Să-mi vorbeşti de E. Lovinescu, să-mi spui dacă este un mare critic - a lăsat el să cadă cu o condescendenţă dezminţită de licărirea maliţioasă a privirii. Am refuzat, bineînţeles, şi nu-mi mai

amintesc ce altă întrebare a pus capăt „formalităţii”, nu însă şi iritării mele

Mi-am adus aminte de ea ori de cîte ori circumstanţele m-au obligat să „apăr“ opera tatălui meu. Cînd N. Tertulian publica în 1959, un volum intitulat *E. Lovinescu sau contradicţiile estetismului*, sau cînd, mai recent, în numărul 16 al „Luceafărului” (1962), Ov. S. Chromălniceanu, cu mai puţine scrupule încă decît N. Tertulian care cel puţin nu deforma citatele, dădea despre E. Lovinescu o imagine cadrînd destul de bine cu injuriile de pe vremea stalinismului integral. Totdeauna mi s-a părut că o elementară decenţă ar trebui să împiedice pe copiii unor părinţi iluştri să se ocupe de opera lor. Cîteva amănunte de ordin duios sau intim nu îmbogăţesc real istoria literară, iar o judecată estetică asupra operei, nu pare la locul ei cînd legături prea strînse de familie riscă să întunece o elementară obiectivitate. Şi n-aş fi ieşit din această rezervă dacă, în ţară, condiţiile n-ar fi fost de aşa natură, încît nimeni nu putea replica nici lui Tertulian, nici lui Chromălniceanu, nici restabili citatul trunchiat, nici aminti omisiunea practicată, nici lupta împotriva neadevărului flagrant.

Dar iată că un articol semnat de Ileana Vrancea, în *Lupta de clasă*, de pe noiembrie, intitulat *Cîteva probleme ale istoriei literaturii române dintre cele două războaie*, propune acum o nouă versiune în legătură cu E. Lovinescu şi critică, în acelaşi timp, pe cele precedente. În ciuda unor interpretări „marxiste”, acest articol curajos mi se pare că anunţă o „reconsiderare” care, cu paşi mai timizi, sau mai îndrăzneţi, îl va readuce totuşi pe E. Lovinescu în circulaţia valorilor şi va sfîrşi probabil prin a reaminti ce a însemnat şi ce va trebui să însemne din nou, autonomia esteticului pentru ca numai opera unui scriitor sau altuia să reînvie, dar o întreagă literatură să reînveţe a respira. Dacă impresia aceasta se va confirma, atunci mă voi retrage din

discuţie, lăsînd pe criticii şi comentatorii ce se vor ivi să restabilească, în drepturile evidente, o operă şi o personalitate care n-au nevoie de „apărarea” mea pentru a exista mai departe. Şi nu voi mai avea nici să lupt împotriva ispitei tonului personal căreia îmi este atît de greu să rezist, cînd e vorba de o literatură care pentru mine se confundă cu amintirile. A depersonaliza comentariul, în asemenea condiţii, mi s-a părut ori de cîte ori am fost obligată s-o fac, aproape a trişa.

Dacă nici pentru *Sburătorul*, ispita aceasta nu mi-a fost străină, cum aş fi evitat-o, cu bună conştiinţă, cînd era vorba de părintele meu? Din copilărie, duminicile mele însemnau acest Cenaclu în care pătrundeam, mai întîi neautorizată şi cu paşi timizi, căutîndu-mi paradoxal, dar nu totdeauna fără succes, camarazi de joc printre toţi acei oameni care, la rîndul lor, mi se păreau că se joacă de-a ceva la care mi-ar fi plăcut şi mie să particip dar nimeni nu-mi explica regulile. Apoi, pe măsură ce creşteam, pierdeam sentimentul sfielii pentru a-l descoperi pe acela al familiarităţii şi îndrăzneam să-mi iau locul printre ei. Aşa se face că azi, unele opere ale literaturii moderne, se confundă pentru mine cu amintirea copilăriei, că nu pot să recitesc *Act Veneţian*, de pildă, fără să aud vocea albă, gîtuită de febra luciditătţii, ritmul precipitat al frazelor, felul acela unic de a menaja tăcerile între două replici sau cuvinte, pentru a le face dense, de nesuportat, vocea lui Camil Petrescu, citindu-şi piesa în biroul plin în care mă strecurasem şi eu, cu vreo păpuşă sau pisică în braţe. Nu pricepeam desigur nimic din piesă, dar dialogul dramatic, atunci am înţeles ce e, înainte de a fi văzut vreodată un spectacol. Tot astfel cum aş putea deschide *Concert din muzică de Bach*, fără să-mi revină imediat în memorie glasul uneori strident, în acelaşi timp monoton, deseori artificial al Hortesiei Papadat-Bengescu, care psalmodia îndelung un text în faţa lungimii căreia mă simţeam nevoită să-mi menajez o poziţie

de retragere, apropiindu-mă, tîrîş-tîrîş, de uşa, în general blocată de grupul tinerilor care ascultau în picioare, sau trecîndu-şi scaunele, unii altora, în ritmul sosirilor. Mai fugeam de Hortesia Papadat-Bengescu şi din alte motive. Cum da de mine, mă lua în braţe şi-şi proptea, afectuos, bărbia de capul meu. Ori, avea în bărbie un fir de păr, care mi se părea mereu că mă înţeapă. În plus, ne trimetea la zile mari, aceleaşi flori care cadrau cu numele ei: hortensii. Din pricina cărora nu-mi plăcea nici numele. Dar ori de cîte ori dispăream din birou, aveam remuşcări, deoarece simţeam că, dacă nu izbutisem să trag după mine pe nimeni în camera de alături (de mama, nici nu putea fi vorba, ea doar primea) să-mi spună o poveste mai pentru vîrsta mea, era tocmai pentru că povestea din birou îşi avea tîlcul ei pe care-l ghicisem doar din atenţia încordată a celor care ascultau. Pe Ion Barbu, nu-mi amintesc să-l fi auzit citind; în schimb cînd şedinţa nu se deschisese încă, uneori, dacă nu era posomorit sau vehement (ipostazele lui cele mai curente) vorbea despre Bucureştii „Crailor de Curtea-Veche“, despre lungile lui plimbări cu Matei Caragiale, vorbea cum n-am mai auzit pe nimeni de atunci, de parcă nu numai cuvintele erau rare, colorate, preţioase, dar şi tonul vocii prindea din vopseaua celor spuse, devenea, ca să-l parafrazez „balcanic-crepuscular“. De abia cînd am citit, mai tîrziu*, Craii de Curtea-Veche* sau ciclul lui Ion Barbu, *Isarlîk*, am priceput de unde izvora purpura topită, mierea putredă, amurgurile împărăteşti, mahalaua dospită-n aur din povestirile poetului. Pe maiorul Brăescu îmi plăcea să-l aud citind pentru că aveam în sfîrşit voie să rîd, hohotul meu topindu-se în veselia generală. Apoi, la fel ca mine, nu părea interesat de celelalte lecturi şi nu-şi da vreodată o părere. Mai avea şi un fel de bunătate muiată a gesturilor şi părul alb care mergeau bine alături de copilăria mea. Probabil că nu stam tot timpul s-ascult ghemuită pe divan, între mama şi Bebs Delavrancea care avea, în afară de

locul ei fix pe divan şi un alt drept sfînt la Cenaclu: prioritatea criticii după lectură. Probabil că nu, deoarece mi-aduc aminte şi de incidente, ca atunci cînd m-am încăpăţînat să dau cu mingea în camera de alături şi a trebuit să mă ascund sub pat ca să scap de pedeapsă, sau de nesfîrşite jocuri în care Camil Petrescu de o parte, şi eu, de altă, trăgeam de cap şi de picioare o pisică neagră în pîslă pînă am rupt-o în două. (Nu ştiu pînă azi dacă lui Camil îi plăceau copiii sau, mai curînd, găsise astfel un prilej să scape de vreo lectură plicticoasă). Cuminte sau nu, înţelegînd sau nu, primisem totuşi boala literaturii, voiam să scriu romane (primul cred c-a apărut în Dimineaţa copiilor pe la vreo opt ani) şi cînd mă întîlneam cu prieteni de-o vîrstă cu mine, vream să-i învăţ să se joace „de-a cenaclul”. Mai tîrziu, cînd cenaclul s-a strămutat, odată cu locuinţa, din Cîmpineanu 40, în bulevardul Elisabeta, devenisem şi eu serioasă, adolescentă şi nu copil, aveam dreptul să scriu literatură, să iau loc în fotoliul cititorului, ce-mi păruse altădată impunător ca un tron, să am păreri. E drept că primul contact cu litera scrisă îl avusesem mai înainte de orice prezenţă la cenaclu, cînd în vacanţa de la Fălticeni, mă instalam cu predilecţie în coşul de hîrtii al tatei, în timp ce el scria, primind astfel peste mine, ca într-un fel de botez, foile ce nu erau socotite demne de tipar.

Cînd am devenit „adultă”, toţi cei pe care-i cunoscusem de mică, n-aveam impresia că sînt mai bătrîni ca mine, ci doar că crescusem laolaltă. Nu-i pierdusem nici o clipă ca să-i pot descoperi îmbătrîniţi. Vremea trecea peste noi în acelaşi ritm. Numai pe Camil Petrescu, plecat din Cenaclu în urma polemicii cu tata, l-am redescoperit mai tîrziu; dar Camil după cum ştiu toţi prietenii lui se încăpăţîna să nu îmbătrînească.

O atît de lungă spovedanie de copilărie n-ar avea nici un sens dacă n-ar sluji să explice, să-mi explice mie însămi, o impresie de care nu mă pot dezbăra: aceea de a face parte

din generaţia celor din prima perioadă a *Sburătorului*. „Ai mei se duc“ mi-am spus, cu mirarea de a mai supravieţui, cînd mi-a sosit vestea morţii unor Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, şi atîtor alţii. „Ai mei se duc“ şi cu ei o întregă perioadă a literaturii române ce se confundă pentru mine cu *Sburătorul* şi cu copilăria.

Dacă şi despre ei mi-e greu să vorbesc în cronicar anonim, dar despre tata, care este la locul lui în istoria literară şi nu în gesturile cu care accepta sau se dezbăra de alintările mele de copil...

Iată de ce, după această primă şi ultimă fluturare de batistă înspre trecut şi umbrele lui, cea mai elementară dintre decenţe mă va împiedica să mai consemnez etapele reintegrării lui E. Lovinescu în literele româneşti, dacă se va produce şi cînd se va produce. Ca în examenul cu G. Călinescu, cer o altă întrebare...

5 februarie 1963

Într-una din zilele cu ger de pe la mijlocul lunii trecute, dacă te aflai cumva pe una din străzile care duc de la Sèvres-Baylone, sau din place Saint-Suplice, înspre Teatrul Vieux-Colombier, impresia de vreme insolită pentru Paris îţi era mult întărită de limba pe care cei mai mulţi dintre trecători o vorbeau. Se auzea mai ales ruseşte de parcă, o dată cu iarna siberiană, s-ar fi schimbat şi locuitorii. Explicaţia n-avea însă nimic de-a face cu capriciile climei, pur şi simplu poetul sovietic Andrei Voznesenski dădea un recital de poezie la teatrul Vieux-Colombier. Nu numai ruşii se îndreptau de altminteri spre acest teatru, nu numai refugiaţii ruşi din Paris veneau curioşi să vadă cîtă legendă şi cîtă realitate ascunde cazul unor tineri poeţi ca Evtuşenko sau Voznesenski, la vocea cărora se spune că vibrează tinerii moscoviţi ce se îmbulzesc pe pieţile publice pentru a-i asculta. O ştim cu toţii: se petrece ceva la

Moscova şi aceşti doi tineri poeţi apar, celor mai mulţi observatori occidentali, pe drept sau pe nedrept, ca nişte purtători de cuvînt ai unei revolte care se joacă, cînd prudent, cînd convulsiv cu fărîmele de libertate parcimonios acordate de putere. Intelectuali francezi erau deci tot atît de atraşi ca şi ruşii din Paris de recitalul Voznesenski; chiar „exportat" oficial, tînărul poet avea să aducă - cel puţin aşa se spera, - ceva din atmosfera înfierbîntată care domneşte în jurul statuii lui Maiakovski la recitările de poezie.

Ambiguitatea frămîntării intelectuale din Uniunea Sovietică se oglindea şi în această mică sală pariziană. În public, mai întîi: cîteva cadre de partid, în frunte cu Aragon, veniseră acolo să aplaude un poet sovietic oficial: în schimb, un grup suprarealist, în frunte cu André Breton, era interesat de violenţa anticonformistă a poemelor care ar putea nutri revolte ce nu s-ar fi mărginit la poezie. Tot astfel, intelectuali necomunişti şi chiar anticomunişti veniseră acolo tot pentru a măsura dozajul subtil de elan spre libertate şi de viclenie pentru camuflarea elanului, de care trebui să dea dovadă Voznesenski.

Aceeaşi ambiguitate şi pe scenă, unde un poet anti-totalitar ca Pierre Emmanuel îl prezenta pe poetul sovietic al cărui interpret era însă Claude Frioux, un gazetar cu totul conformist de la *l'Humanité.*

Dublă ambiguitate deci sintetizată în persoana însăşi a lui Voznesenski care n-a dezlegat nici un mister şi n-a răspuns la nici una din speranţele pe care unii sau alţii şi-o puseseră în el.

La început a fost aplaudat, dar spre sfîrşit oamenii ieşeau din sală, pe cînd el mai recita încă, în chip demonstrativ. Primele lui recitări în ruseşte prelungeau atmosfera de mister. O bună parte din sală, care nu pricepea limba, se lăsa dusă de declamaţia aceea barbară, ritmată, retorică. Dar veneau traducerile, care dezvăluiau un fel de subproducţie maiakowskiană. Pentru atmosfera moscovită,

fără contact de decenii, cu evoluţia culturii, mîna întinsă spre Maiakovski, evadarea în iubire sau natură - teme pînă nu demult interzise -, însemnau fără îndoială, ceva. Pentru un public occidental, nu. În timp ce valoarea poetică, aşa cum o dezvăluia traducerea, părea mijlocie, revolta aşteptată se arăta şi ea timorată. Prudenţa, acel joc necesar dar dezamăgitor al vicleniei, a devenit şi mai limpede în felul în care Voznesenski îşi declama singur poemele sau răspundea întrebărilor puse din sală. „întrebări" - pluralul acesta nu este de altminteri exact, deoarece de la prima întrebare pusă de un suprarealist asupra raporturilor dintre poezie şi revoluţie, de la primul răspuns confuz şi conformist al lui Voznesenski care bîiguia ceva despre un „comunism al inimii" şi care se punea la adăpostul unui citat din Aragon, de la primele huiduieli care, în sală, acopereau numele rostite pe scenă ale lui Aragon şi Elsei Triolet, de la prima rumoare şi agitaţie, discuţia anunţată s-a încheiat înainte de a fi început cu adevărat. Voznesenski s-a refugiat în declamaţie şi grupuri, grupuri, publicul a început să iasă, în frunte cu un André Breton leonin şi furios. Şi mai toată lumea avea aerul de a se întreba: numai atît?

Într-adevăr, numai atît? Sau de la sinceritatea reuniunilor de la Moscova şi pînă la sosirea oficială la Paris, undeva, în clipa cînd a primit paşaportul, sau pe drum într-un avion, confortabil instalat şi conştient de preţul acestui confort şi acestui export, poetul sovietic şi-a vătuit coardele vocale şi a hotărît să-şi facă din viclenie un fel de dublu vigilent?

Într-un regim ca acela din Uniunea Sovietică, instalat de atîta amar de timp, viclenia nu e o inovaţie sau o trăsătură de caracter individuală, ci o datină, o armă cotidiană pentru a supravieţui. Pentru a dura, Ehrenburg a perfecţionat-o îndelung sub Stalin; noua generaţie se slujeşte de ea nu atît pentru a dăinui cît pentru a cuceri noi poziţii. La unii ca şi la alţii, viclenia reprezintă o replică forţată la o situaţie de fapt

creată de instaurarea comunismului. Teoretizării zilnice, minciunii tot atît de zilnice, otrăvirii spiritului şi înlănţuirii trupurilor, le-a răspuns şi corespuns viclenia supuşilor. O astfel de otravă nu poate da naştere decît unui astfel de antidot, iar sclavul e nevoit să-şi făurească arme care să semene cu ale stăpînului. Viclenia a fost totdeauna o armă de sclav şi dacă l-am uita pe Spartacus, am putea chiar pretinde că e singura cu putinţă. Dar Spartacus a existat şi a avut destui urmaşi, cu toţii îndrăznind gestul nebunesc dar salvator al înfruntării pe faţă. Salvator, deoarece chiar dacă dăinuirea pur fizică a fost asigurată de jocul vicleniei, cucerirea unui statut de demnitate n-a fost înfăptuită decît prin gesturile acestea demente şi nerăsplătite de istoria imediată. Îndărătnicii, insensibili, la realismul politic, cei care se revoltau în ciuda eşecului previzibil al oricărei revolte, sînt singurii care au ferit pe sclavii tuturor vremurilor de putrezirea morală. Deoarece viclenia este o armă cu două tăiuşuri, cine din cei care-au întrebuinţat-o s-a mai dezbărat vreodată de ea? O societate ca aceea comunistă nu este bolnavă numai de teroare sau de minciună care vin de sus, dar şi de viclenia care-i răspunde de jos.

Spartacus şi ceilalţi, cele două tipuri diametral opuse, s-au manifestat şi în timpul marii terori staliniste. Alături de dăinuirea fizică a lui Ehrenburg, aflăm dăinuirea spirituală a lui Pasternak şi Soljeniţîn.

Regăsim în actuala luptă pentru liberalizare în Rusia şi armele lui Ehrenburg dar şi referinţa morală la Pasternak. Şi n-ar fi greu de stabilit filiaţii după care tinerii de azi din Uniunea Sovietică pot fi despărţiţi în grupuri diferite chiar dacă revendică, în fond, acelaşi scop. Voznesenski şi Evtuşenko care se slujesc de minima îngăduinţă a regimului de a critica unele aspecte ale trecutului şi nu trec peste limitele date, nădăjduind să cucerească teren în acest ritm forţat de un pas înainte, doi înapoi, sînt fii lui Ehrenburg.

Dar Soljeniţîn, dar Nekrasov, dar cei care-şi trimit manuscrisele în Occident pentru a scăpa de cenzura adevărului parţial, dar Nariţa, dar Volpin-Essenin, dar Ivan Valeri n-au rupt ei contractul cu viclenia?

Să nu cădem în riscul schematizării. Sîntem prea departe de Moscova pentru a avea certitudini asupra identităţii spirituale a fiecărui protagonist. Ne bizuim doar pe texte - destul de grăitoare de altminteri, - pe impresiile observatorilor şi corespondenţilor de presă, şi numai rareori, ca acum, pe întîlniri şi impresii personale. Nu e destul pentru un diagnostic amănunţit, e totuşi de ajuns pentru a recunoaşte în frămîntările intelectuale din Uniunea Sovietică dozajul subtil între jocul necesar al vicleniei şi riscurile adevărului.

9 aprilie 1963

Nu putem spune că am deschis cu prea multe iluzii antologia intitulată *Nouvelles Roumaines*, apărută nu demult la Paris. Dacă le-am fi avut, ne-ar fi fost de ajuns să aruncăm o privire asupra sumarului pentru ca ele să se spulbere. Antologia aceasta, după cum este indicat din primele pagini, este alcătuită din texte alese de către Comisia naţională a R.P.R. pentru UNESCO şi lucrarea este publicată conform unui acord încheiat între UNESCO şi guvernul din Bucureşti. Este deci o antologie oficială. Dată fiind politica tendenţioasă a regimului din România, riscurile unei astfel de antologii sînt evidente.

Ultimele activităţi ale prefaţatorului Tudor Vianu, n-au fost nici ele de natură să ne lase speranţa că astfel de riscuri ar fi putut să fie evitate. De cînd a scos, tot în limba franceză şi tot prin buna îngrijire a aceleiaşi comisii reperiste, pentru UNESCO, o broşură asupra literaturii române din care a exclus pe toţi scriitorii care ar fi putut să stînjenească viziunea unei literaturi tinzînd, de la origini pînă în zilele

noastre, spre apogeul realismului socialist, adică pe cei mai mari - de n-ar fi să pomenim decît de Maiorescu sau Iorga, - Tudor Vianu s-a clasat singur şi ne-a învăţat să nu mai căutăm în d-sa pe onestul profesor şi estet de altădată, ci să ne obişnuim cu ideea unei mutaţii, care-l face să scrie, să gîndească şi să acţioneze ca orice gazetar comunist de mîna a treia. Fără scrupule şi fără nuanţe. Oricît de dureroasă va fi fost constatarea - ceva în noi se frînge de cîte ori ne vedem profesorii de altădată lepădîndu-se spectacular de ştiinţă şi conştiinţă, - a trebuit s-o facem şi să tragem concluziile. Le-am tras deci: Tudor Vianu nu mai constituie o referinţă, sau atunci una inversă, de totală supunere la consemnele oficiale.

Singurul fapt care ne-ar fi îndemnat să sperăm că riscurile ar putea să nu fie majore, era girul acordat unei astfel de antologii de către profesorul Jean Boutière de la Sorbona, care prezintă volumul. Faptul că, în textul pe care-l semnalează, el se simte obligat să-şi ia distanţe faţă de volumul pe care-l prefaţează - lucru puţin obişnuit în materie - dovedeşte însă că girul nu este total şi că riscurile n-au fost evitate. Profesorul Boutière scrie într-adevăr, în încheierea prezentării, că antologia de faţă oferă o imagine destul de vie a prozei româneşti, în ciuda faptului că ea „n-a reţinut, în trecut, pe toţi scriitorii de valoare şi s-a limitat, în prezent, la cei trăind în interiorul frontierelor”. Votul acesta de blam avertizează dintru început pe cititorul, chiar şi cel mai neinformat, de lipsurile volumului; el nu poate însă - în cazul cînd acest cititor ar fi cu adevărat neinformat - să-i dezvăluie tot tîlcul omisiunilor şi felul în care, pînă la sfîrşit, ele deformează imaginea însăşi a literaturii astfel prezentate.

Nu puteam avea naivitatea de a crede că o antologie alcătuită la Bucureşti ar fi putut prezenta texte de scriitori exilaţi. Omisiunea, inevitabilă din punctul de vedere al responsabililor de la Bucureşti nu este mai puţin flagrantă

pentru cititorul francez căruia îi este destinat acest volum şi care, în ciuda eforturilor şi cheltuielilor guvernului de la Bucureşti pentru a-şi impune în străinătate valorile, nu cunoaşte literatura română contemporană decît prin operele unor scriitori români exilaţi ca E. M. Cioran, Mircea Eliade, Vintilă Horia, etc. Trebuie să mai recunoaştem că prin ceea ce se oferă aceluiaşi cititor, în actuala antologie din scriitorii în viaţă din România, comparaţia nu poate fi decît în defavoarea acestora din urmă şi în favoarea celor exilaţi. Ne grăbim să adăugăm că nu punem în chestiune talentul scriitorilor din ţară. Dacă ei nu suportă comparaţia cu cei din exil, este în măsura în care trăiesc şi scriu sub un regim care-i înăbuşe: atîta tot. Balanţa talentelor n-ar putea să înceapă a funcţiona decît atunci cînd scriitorii din ţară s-ar putea exprima, ca şi cei din exil, în libertate. Orice ar fi, diferenţa este atît de izbitoare între textele unor Galan sau Eugen Barbu - din care bineînţeles nu s-a tradus din *Groapa*, ci din *Şoseaua Nordului* - şi cele ale scriitorilor români din Occident încît totul se petrece ca şi cum autorii antologiei de faţă ar fi vrut să aducă un omagiu scriitorilor din exil, punîndu-le în evidenţă valoarea, zdrobitoare prin comparaţie.

Trebuie să-i recunoaştem lui Tudor Vianu un singur merit: acela de a defini destul de clar intenţia antologiei de faţă şi tîlcul ei, deşi o face în termeni acoperiţi. „Prezenta antologie - scrie d-sa - îşi propune astfel de a fi un comentar la dezvoltarea vieţii sociale a românilor.“ Cititorul este avertizat că nu se află în faţa unei adevărate antologii literare, caracterizată prin valoarea estetică a textelor alese, ci în faţa unei ilustrări a unor stări sociale. Iată deci criteriul care a dominat alegerea ca şi omisiunile. Termenii sînt învăluiţi - spuneam - deoarece, de fapt, nu este vorba nici măcar de un comentar autentic la stări sociale adevărate, ci printr-o îngrămădire abuzivă, de ilustrarea unor teze asupra acestor relaţii sociale. Alegînd dintr-o

întreagă literatură numai anumiţi scriitori, şi din aceşti scriitori numai anumite scrieri, în funcţie de o singură obsesie, poţi să dovedeşti ce vrei: şi o teză şi contrariul ei. S-ar putea tot atît de lesne arăta, cu asemenea procedee, că în întreaga literatură română nu s-a vorbit decît de natură, sau de iubire. Ajunge să alegi cu rea credinţă.

Probabil că în România e încă tăinuit faptul că orice literatură este constituită de mai multe voci, care spun fiecare altceva, care cîntă fiecare pe legea ei şi nu într-un cor la unison. Fără această pluralitate a vocilor, fără acest dialog al lor şi cele mai deseori fără discordanţa lor, nu există o literatură.

Iată de ce antologia *Nouvelles Roumaines* nu dă imaginea unei literaturi, ci oferă doar obsesia unui monolog. Vrînd neapărat să caute în trecut doar premizele stărilor actuale, şi în scriitorii de ieri doar vajnici denunţători ai ordinii sociale, zbîrnîitoare trompete pentru anunţarea zorilor noi, alcătuitorii antologiei nu s-au dat înapoi nici de la falsuri, nici de la omisiuni.

Scriitorul aplecat peste frămîntările sociale ale epocii, scriitorul protestatar: iată ce se reţine din literatura română dinainte de 1945. Pentru ca această imagine să nu poată fi dezisă, se procedează mai întîi prin omisiuni. Să luăm o omisiune care lămureşte pe toate celelalte: Eminescu. Nu există în acest volum nici *Cezara* nici *Sărmanul Dionis*. Lipsa lor de conţinut social le condamnă. Mai merită să comentăm? În aceeaşi antologie, din care lipseşte Eminescu, este prezent însă Al. Sahia. Să enumerăm pe absenţi? Lista e lungă. Iată totuşi cîţiva. Dintre cei ce definesc însuşi genul nuvelei la noi: Gane, Gîrleanu, Bassarabescu. Lipsesc apoi Matei Caragiale, Sandu-Aldea, Gib. Mihăiescu, Emanoil Bucuţa, G. M. Zam- firescu, Pavel Dan (tradus totuşi în franţuzeşte şi prezentat de Eugen Ionescu, inserarea lui în antologie ar fi fost cu atît mai preţioasă). N-am pomenit de clasici ca Alecsandri, Slavici,

Vlahuţă sau Duiliu Zamfirescu. Să revenim spre moderni. Unde este Hortensia Papadat-Bengescu? Unde, un creator al nuvelei moderne ca Anton Holban? D. D. Pătrăşcanu să fi fost izgonit din pricini familiare şi de rezonanţă a numelui? Nu ne-ar mira. A fi tatăl lui Lucreţiu Pătrăşcanu constituie desigur un motiv suficient de prigoană, chiar şi *post-mortem*. Lipsesc Radu Tudoran, Emil Botta, Mircea Damian, Anişoara Odeanu... Dar cîţi nu mai lipsesc! Să fie vorba de lipsa de spaţiu, păcat originar al oricărei antologii? Nu, deoarece e loc pentru Galan şi, într-o culegere intitulată *Nouvele româneşti*, pentru foarte multe *fragmente de roman*, cu condiţia să fie semnate de Zaharia Stancu, de pildă.

De altminteri alegerea de fragmente de roman are şi ea tîlcul ei. Nu ni se oferă numai fragmente de roman din autorii care n-au scris nuvele, dar chiar şi dintre aceia care au nuvele. Şi aici alegerea corespunde preferinţelor politice. Sadoveanu, într-o antologie a nuvelei, nu e reprezentat printr-una din nuvelele sale, ci prin fragmente din *Mitrea Cocor*. Evident, colectivizarea, mai precis propaganda colectivizării, primează asupra literaturii. A doua proză nici ea nu e o nuvelă, ci un fragment din *Hanul Ancuţei*. Din Rebreanu nu se alege o nuvelă, ci un fragment din *Răscoala*. Din Cezar Petrescu, fragment de roman. Din Camil Petrescu, iarăşi, nu nuvele, ci roman. Şi, bineînţeles, nu *Patul lui Procust* sau *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*, ci *Un om între oameni*, pe care proustianul Camil Petrescu, husserlianul Camil Petrescu, lucidul Camil Petrescu, a trebuit să se străduiască să-l scrie cenuşiu şi fără acel fior al inteligenţei, care-i distingeau mai înainte proza, în care Camil Petrescu nu mai e decît umbra bietului Camil Petrescu coborît din noocraţie în Republica Populară.

Să continuăm? La ce bun? Prin omisiuni în serie, unele spectaculare, altele mai mărunte, dar tot atît de învăluite

de tîlc, prin introducerea, în schimb, a unor autori care n-au ce căuta într-o antologie a nuvelei, şi a altora care n-au ce căuta într-o antologie a literaturii pur şi simplu, prin alegerea întemeiată pe motive de utilitate politică, prin prezentarea generală a lui Tudor Vianu, prin prezentările individuale ale scriitorilor cu trecutul răstălmăcit şi colorat în roz sau roşu, s-a ajuns la scopul dorit. O literatură de veacuri transformată în obsesia unui moment istoric, în plus inautentic.

14 mai 1963

Zilele acestea a apărut în sfîrşit în volum *Autobiografia precoce* scrisă de Evtuşenko pentru săptămînalul L'Express şi care a servit ca document de bază în acuzaţiile ce i-au fost aduse poetului sovietic cu prilejul actualului îngheţ din U.R.S.S. Curiozitatea cu care am deschis această carte e deci lesne de înţeles.

Mă aşteptam, bineînţeles, să mă lovesc, de-a lungul lecturii de inevitabilele limite pe care le presupune situaţia acestui poet, emisar oficios pentru exterior şi opozant cu audienţă în interior. Lectura a fost însă şi mai penibilă decît mă aşteptam. N-am avut această impresie nici măcar la lectura *Memoriilor* lui Ilya Ehrenburg, vechi tîcluitor de drumuri inteligent piezişe, obişnuit cu subînţelesurile şi practicîndu-le cu fervoare, înarmat cu toate mijloacele imaginabile pentru a spune anumite lucruri fără să le spună. Mă puteam aştepta de la Ilya Ehrenburg la îndrăzneli calculate, la un curaj circumspect, dar nu la pretenţia de a spune tot adevărul, pe care n-a avut-o niciodată.

Există, în schimb, la Evtuşenko un fel de febră a adevărului, o certitudine aproape adolescentă de a-l exprima în totalitatea lui, care sînt contagioase şi te fac - fie şi pentru o clipă - să uiţi de aranjamentele la care trebuie

să se dedea un scriitor într-un astfel de regim pentru a se putea exprima. Sinceritatea lui Evtuşenko nu pare ticluită ci temperamentală. Şi totuşi adevărurile pe care le proclamă atît de tare nu sînt adevăruri, decît pe jumătate, pe un sfert, bine îngrădite de consemnele destalinizării, aşa cum circulau ele pînă mai ieri în Rusia. Aşa că din cartea lui Evtuşenko nu ştii exact ce să alegi: versiunea unui scriitor care-şi adăposteşte cu în- demînare anticonformismul în dosul conformismului hruş- ciovist, mai mult sau mai puţin ambasador de altminteri al aceleiaşi linii hruşcioviste peste hotare, sau imaginea unui poet sincer care este însă incapabil să tragă consecinţele propriei sale sincerităţii, să meargă pînă la capăt în analizele sale, lipsit fie de inteligenţă, fie de curaj. Nu ştiu dintre aceştia doi, cine este Evtuşenko şi unele pagini din cartea sa mă lasă să presupun că nici el nu este sigur de propria sa identitate reală.

Pe cît am fost de sigură, citind *Doctorul Jivago*, că multă vreme încă nu va putea să apară în Rusia, pe cît m-am mirat văzînd cum unele pagini din Soljeniţîn sau Nekrasov au fost publicate, pe atît nu înţeleg atacurile împotriva acestei „autobiografii precoce".

Desigur, critica stalinismului şi a acelor moştenitori ai lui Stalin care încearcă, şi uneori reuşesc, să oprească liberalizarea, este vehementă la Evtuşenko. El recunoaşte că sub Stalin poporul rus trăia într-o stare de permanentă dedublare, că marea crimă a tiranului a fost tocmai „descompunerea sufletelor", că războiul însuşi a fost resimţit ca o eliberare pentru că punea capăt datoriei cotidiene a minciunii. Dar drept singură explicaţie ne propune atît de oficialul „cult al personalităţii", formulă inventată tocmai pentru a îngădui să nu fie pus în discuţie sistemul. „Cultul" este motivat după Evtuşenko de fascinaţia pe care a exersat-o Stalin. Poetul vorbeşte de jalea care a pus stăpînire pe atîţia ruşi la moartea lui Stalin,

descriind scenele în care mulţimea se înghesuia pentru a-i aduce un ultim omagiu. Dar atunci cînd insistă astfel asupra stării de spirit a unui popor atît de obişnuit ca altul să gîndească pentru el încît e zguduit de o dispariţie care l-ar putea forţa să-şi ia soarta în mîini, nu-şi dă seama oare că ne oferă o viziune extrem de pesimistă a Rusiei, dînd peste timp dreptate Marchizului de Custine, pe care poate nu l-a citit, şi care descoperea la ruşi o infinită predispoziţie de a iubi biciul ce-i loveşte?

Evtuşenko nici nu încearcă să caute vinovăţii la un alt nivel decît cel îngăduit. De colaboratorii şi complicii lui Stalin care se află mai departe la putere nu se atinge, pentru el nu sînt răspunzători decît cei morţi sau în disgraţie: Beria sau Malenkov.

Şi, bineînţeles, toate crimele săvîrşite în numele comunismului nu-l fac pe Evtuşenko să se îndoiască de o doctrină pe care, dimpotrivă, ar vrea s-o exporte şi aiurea. Şi creştinismul a avut inchiziţia sa - repetă Evtuşenko acest argument uzat. Numai că niciodată creştinismul n-a promis paradisul pe acest pămînt. Pe cînd acela proclamat de comunism a şi început să-şi arate roadele; pînă şi Evtuşenko le enumeră: teroare, mizerie, frică. Şi mai îndrăzneşte să reproşeze unui ipotetic interlocutor occidental lipsa lui de ideal, după ce ne-a arătat la ce a dus idealul căruia mai declară că-i este credincios!

Toate aceste nedumeriri sau întrebări le-am putea adresa primului din cei doi Evtuşenko ipotetici, celui sincer. Celălalt, care se aranjează cu adevărul, ne-ar răspunde că duce lupta în condiţiile existente şi că spune şi el ce se poate spune. Şi ar avea dreptatea lui. Dovada stă însăşi semidizgraţia în care se află în clipa de faţă. La urma urmei, autobiografia aceasta se intitulează „precoce”. Şi e „precoce” din toate punctele de vedere. N-a venit încă vremea?

21 mai 1963

Aici şi acum, Shakespeare se află printre noi. Iată tema cărţii polonezului Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, apărută zilele trecute în traducere franceză.

Cartea nu m-a surprins cu totul. Citisem unele fragmente publicate mai înainte în *Les Temps Modernes*, urmărisem activitatea acestui eseist şi critic dramatic al cărui raport în faţa Consiliului Artelor şi Culturii de la Varşovia, înmormîntase realismul socialist. Traducător al lui Eugen Ionescu, comentator original al lui Beckett, Jan Kott este desigur una din figurile cele mai interesante ale acelei intelectualităţi poloneze care a izbutit să scoată cultura de sub dogma paralizantă şi s-o deschidă experienţelor cele mai moderne. *Shakespeare, contemporanul nostru* nu putea să ne sosească decît din aceea jumătate, schingiută, a Europei care a suportat coşmarul stalinismului, dar în acelaşi timp, trebuia să izvorască dintr-o ţară care a scăpat de domnia realismului socialist. Pentru că acest studiu asupra lui Shakespeare este în acelaşi timp o mărturie politică, plină de imprudenţe.

Pentru secolul al XVIII-lea, pentru confortabilul secol al XIX-lea mai ales, ce însemna Shakespeare dacă nu romantism sau melodramă sîngeroasă? Acoperită de sisteme, de credinţe, dotată cu sensuri şi învăluită de optimism, existenţa, chiar cruntă, nu mai apărea ca acea „poveste spusă de un idiot, plină de furie şi de zgomot şi neînsemnlnd nimic”. Pe cînd azi, sîngele şi violenţa, deriziunea şi abjecţia cu care ne-a stropşit istoria ultimelor decade, prin comunism şi nazism, acoperă scena, invadează cotidianul, desfid explicaţiile, anulează justificările. Noaptea fără somn, ziua ucisă de Macbeth, erau o realitate pentru spectatorul din Varşovia anilor 50, în alte spaţii din Răsărit, mai sînt încă, peste tot riscă să redevină. Iată de ce îl vom urmări pe Kott în această

decriptare obsedată de actualitatea lui Shakespeare. Nu numai Shakespeare, contemporan, dar şi Shakespeare martor, peste vremuri.

Imediat după al XX-lea Congres de la Moscova, în reprezentaţia lui *Hamlet* la Cracovia, regia se întemeia pe o replică „Danemarca este o închisoare" şi pe o certitudine „zidurile au urechi" şi devenea astfel o dramă a fricii şi supravegherii poliţiste. În spatele fiecărei draperii se ascunde un spion, orice confident poate fi un agent al regelui. Într-un asemenea context, a se mai întreba dacă Hamlet simulează sau nu nebunia, e un nonsens. Evident c-o simulează pentru că numai astfel îşi poate pregăti răzbunarea, lovitura de stat. Simplu, clar. Prea clar desigur pentru multiplicitatea de sensuri din *Hamlet*. Însă, în întregime „contemporan". După Kott, cartea pe care Hamlet o ţine în mîini, şi-a schimbat, de-a lungul anilor, titlul. Prin 1904, îl citea pe Nietzsche. În Polonia de acum, pe Kafka, Camus sau Sartre. Dar atunci, imediat după Congresul al XX-lea, în regia de la Cracovia, Kott nu-şi închipuie pe Hamlet citind altceva decît ziarele.

În *Richard al III-lea*, Glocester se prezintă în faţa lui Lady Anne în clipa în care ea urmează cortegiul funebru al lui Enric al IV-lea pe care-l asasinase. Şi mai înainte asasinase pe soţul lui Lady Anne, după ce-i asasinase tatăl. Cînd apare Glocester, toată lumea fuge. Lady Anne rămîne singură, lîngă sicriu şi în faţa ucigaşului pe care-l urăşte. Foarte repede, în limbajul său crud şi brutal, Glocester o hotăreşte să-l ia drept soţ. Kott comentează „Această scenă trebuie s-o descifrăm cu propria noastră experienţă, să regăsim în noi noaptea ocupaţiei, noaptea lagărelor de concentrare, noaptea crimelor politice fără sfîrşit. Trebuie să aflăm în ea timpul groaznic în care dispar toate legile normale, în care, rînd pe rînd, victima devine călău şi călăul, victimă. Lady Anne se dă lui Richard nu din frică ci pentru a merge pînă la capăt, pentru a-şi dovedi ei însăşi că

orice lege a încetat să mai existe decît amintirea care trebuie, şi ea, ucisă. Trebuie fie să te omori, fie să omori în tine orice rămăşiţă de pudoare”.

Tot în *Richard al III-lea*, cînd mesagerul lui lord Stanley, trezeşte pe Hastings pentru a-l avertiza de primejdie, Kott scrie „E patru dimineaţa. Ora cînd, acolo la vîrf, hotărîrile au şi fost luate, cînd ceea ce trebuia să se întîmple s-a întîmplat. E ora cînd te mai poţi încă salva, cînd mai poţi ieşi din casă. Ultima oară cînd eşti liber să alegi. Telefonul sună, cineva bate, grăbit în uşă. Cine? Nu se ştie. Un prieten, sau trimisul Marelui Mecanism... Şi cîţi dintre prietenii noştri n-au pierit, sau n-au intrat la închisoare, pentru a fi răspuns ca lordul Hastings, pentru a-şi fi făcut iluzii ca lordul Hastings?“ Regăsim aceleaşi referinţe „contemporane” în analiza scenei în care lordul Hastings se umileşte în faţa lui Richard, cînd este părăsit de toţi, pentru a fi, pînă la sfîrşit, ucis de zbirii tiranului. Jan Kott insistă, natural, asupra procesului post-mortem, comandat de tiran şi acceptat cu entuziasm de lordul primar, „totdeauna convins, dinainte convins”.

Sau *Macbeth* văzut în lumina experienţei concentraţionare, oglindindu-se în Auschwitz, Macbeth omorînd pentru că a omorît, omorînd din frică şi continuînd să omoare pentru că-i este din ce în ce mai frică, într-o existentă ca o noapte fără somn, ca o lumină scursă. „Vremea dispreţului” - cum îşi intitula Malraux un roman. Atît i-a mai rămas lui Macbeth, îngemănat cu crima, să trăiască şi să moară din fierea dispreţului.

Depăşind însă referinţele la viaţa cotidiană dintr-un regim modern de teroare, referinţe care epuizează tragedia trăită de oamenii secolului al XX-lea, dar nu şi substanţa teatrului shakesperian, Kott se ocupă şi de influenţa lui Shakespeare asupra teatrului modern, de la Sartre, la Dürrenmatt şi Brecht, trecînd prin Eugen Ionescu şi oprindu-se mai îndelung asupra lui Beckett. În această explorare, Kott îşi

concentrează îndeosebi privirea asupra *Regelui Lear*. Mai ales în măsura în care, de-a lungul vremurilor, interpretarea acestei piese s-a schimbat mereu. Înţeleasă ca o melodramă în timpul romantismului şi al lui Kean - decorul reproducea o natură bîntuită de furtuni şi mobilată cu ruine gotice, - piesa este apoi istoricizată, scena se umple de menhiri, de dolmeni, maşinăria teatrală înlocuieşte sensul. Revenind la tradiţia teatrală a „Globului" o dată cu începutul secolului al XX-lea, jocul actorilor se încurcă într-un psihologism neîncăpător. Pentru ca, acum, dramaturgia modernă să se regăsească alături de Regele Lear, în acelaşi limbaj al grotescului, dominat de cele două figuri centrale din piesa lui Shakespeare: măscăriciul şi nebunul.

„Atunci cînd ordinea valorilor se transformă în cenuşă, cînd nu mai poţi apela la Dumnezeu, nici la natură, nici la istorie, împotriva „torturilor unei lumi pline de cruzime„, personajul central al teatrului, devine măscăriciul, nebunul".

Dumnezeu, natura, istoria au fost înlocuiţi de un mecanism absurd. Iar lumea a devenit un spaţiu închis din care nu mai poţi evada. În acest spaţiu închis se desfăşoară teatrul contemporan. „Natura" din *Regele Lear* devine infernul sartrian, hotelul cu camere şi coridoare care nu duc nicăieri din *Huis-Clos*, devine încăperea îmbîcsită de mobile din *Noul Locator* ionescian, se transformă în cealaltă cameră de unde nici nu mai ai unde pleca, deoarece totul jur împrejur a dispărut din *Fin de Partie* a lui Beckett. Cum Jan Kott şi-a scris cartea înainte de ultima piesă a lui Eugen Ionescu, *Regele Moare*, nu s-a referit la ea, dar exemplul este şi mai pregnant. Regatul lui Béranger se strîmtorează pe zi ce trece, spaţiul se închide în jurul regelui agonizînd, natura fuge de el asemenea vieţii ce se scurge din el. Dintr-un astfel de spaţiu nu poţi ieşi, într-un astfel de spaţiu n-ai cum alege. Şi totuşi *alegerea*, chiar inutilă, este obligatorie.

În teatrul tragic aveai de ales între două valori contradictorii. Antigona, de exemplu, între ordinea umană şi absolut. Situaţia grotescă intervine atunci cînd cele două situaţii sînt tot atît de defavorabile şi eşti sigur că orice ai hotărî, ai pierdut dinainte. Trebuie totuşi s-o faci. Personajul din teatrul modern este nevoit să aleagă, însă deriziunea îi însoţeşte gestul în chiar clipa în care-l săvîrşeşte. E o farsă impusă, aceea din *Fin de Partie* sau din *Acte sans parole* în care încercarea de sinucidere este dinainte ratată, după modelul aceleia a lui Glocester orb, însoţit de fiul său, ce joacă pe nebunul. Glocester crede că se aruncă de pe o stîncă în mare, dar stînca nu există, nici marea. I-au fost doar sugerate de un nebun. Personajul lui Beckett se străduieşte să apuce foarfecele ce coboară din plafon spre el, dar cînd să le atingă, foarfecele dispar. Aşteptarea, nemişcarea sînt singurele dezlegări într-o lume fără soluţii. Aşa aşteaptă şi personajele din *En attendant Godot*, pînă se transformă în măscăricii propriei lor drame. Fără un Dumnezeu în cer, fără un sens pe pămînt, sinuciderea este inutilă, ea nu mai este decît un gest de clown care mimează tragicul dar n-are acces la el.

Paginile în care Jan Kott studiază influenţa lui Shakespeare asupra teatrului cruzimii sînt dintre cele mai semnificative ce s-au scris asupra dramaturgiei contemporane. Dar reflecţiunile sale asupra grotescului depăşesc rampa teatrului pentru a se întinde asupra scenei lumii. Istoria, văzută ca un Mare Mecanism ce înghite totul, pe călău şi pe victimă laolaltă, se întîlneşte cu povestea shakesperiană spusă „de un idiot, plină de furie şi de zgomot şi neînsemnînd nimic“. Istoria, succedaneu al zeilor absenţi, stă la originea acestui grotesc, prin care un întreg curent literar încearcă să se războiască cu miturile obosite. Sau cum spune Kott, la Shakespeare, ca şi la moderni „istoria n-are sens, stă pe loc, sau, mai bine zis, îşi repetă neîncetat ciclul atroce. E o forţă elementară, ca furtuna, ca naşterea

şi moartea. Cîrtiţa lucrează sub pămînt, niciodată nu va ieşi la suprafaţă. La nesfîrşit, nasc noi generaţii de cîrtiţe, scobesc pămîntul în toate direcţiile şi sînt mereu îngropate de pămînt. Cîrtiţa are visurile ei de cîrtiţă. Multă vreme a nutrit iluzia că e stăpîna creaţiei, că pămîntul, cerul şi stelele au fost create pentru ea, că există un Dumnezeu al cîrtiţelor care a făcut pe cîrtiţe şi le-a făgăduit o imortalitate de cîrtiţe. Apoi, deodată, cîrtiţa a înţeles că nu e decît o cîrtiţă şi că pămîntul, cerul, stelele n-au fost create pentru ea. Cîrtiţa suferă, simte şi gîndeşte, dar suferinţele, sentimentele şi gîndurile ei sînt incapabile să-i schimbe destinul de cîrtiţă. Ea va continua să sfredelească pămîntul şi pămîntul o va acoperi mai departe. Şi atunci cîrtiţa înţelege că este o cîrtiţă tragică”.

În teatrul modern ne aflăm în clipa exactă a acestei înţelegeri.

11 iunie 1963

În ciuda aversiunii pe care o resimt faţă de biografiile scriitorilor şi artiştilor scrise de membrii familiei, mărturisesc că am deschis cu o prejudecată favorabilă cartea consacrată de Agatha Grigorescu-Bacovia, soţului ei. Nu numai din admiraţia pe care o nutresc faţă de poet, dar şi pentru că felul în care Agatha Bacovia a ştiut să ocrotească existenţa acestui om maladiv de sensibil şi atît de puţin înzestrat pentru lupta cea mai elementară cu viaţa, forţase respectul celor mai mulţi, înainte chiar să aflăm amănuntele acestui nobil sacrificiu cotidian dintr-o carte, şi fără să fie nevoie de acest lucru.

De altminteri să fim drepţi, Agatha Bacovia nu se laudă cu acest sacrificiu; mai mult, nici nu gîndeşte că ar fi unul, efortul ei de a pune la adăpost pe poet de toate vicisitudinile îl găseşte normal. Nu de aici ar putea proveni deci decepţia pe care mi-a adus-o citirea cărţii. Agatha

Bacovia n-are nimic din acele văduve abuzive care exploatează o operă şi o glorie pentru a se pune pe primul plan. Tonul său din acest punct de vedere observă o discreţie de bună calitate, iar dacă unele amănunte contrariază, ele nu izvorăsc din orgoliu sau lipsă de tact, ci din admiraţia fără rezervă pentru om şi poet, dintr-un fel de naivitate de a crede că cele mai neînsemnate lucruri pot interesa atunci cînd e vorba de Bacovia. Din această admiraţie provin acele fragmente care relatează convorbiri oarecare, reproduc dedicaţii date sau schimbate de Bacovia cu alţi poeţi, sau fragmente de scrisori care izbesc printr-un fel de platitudine, şi nu slujesc opera şi figura lui Bacovia. Poate că poetul ştia ce făcea atunci cînd zvîrlea la coş sau ardea, în ciuda opoziţiei soţiei sale, corespondenţa sau note privind viaţa lui personală pentru ca să nu cotrobăiască (în ele) indiscreţia istoriei literare", după cum îi mărturiseşte textual. După lectura unora din acele documente salvate de Agatha Bacovia de la acest autodafe voit, ne dăm seama că intuiţia poetului era justă şi ne rămîne să regretăm că nu i-a dat ascultare, cu atît mai mult cu cît, ea însăşi scriitoare, ar fi putut evita, printr-un elementar simţ critic, aglomerarea prea multor şi inutile banalităţi. Nu lucrul acesta este însă grav, lectura mai multor biografi de acest gen dovedindu-ne că trecerea detaliilor biografice prin sita valorilor şi a interesului real este mai mult decît dificilă cînd trebuie înfăptuită de un membru al familiei.

Ceea ce e cu adevărat penibil în cartea Agathei Bacovia, este reluarea pe cont propriu şi în numele unui Bacovia care nu-şi mai poate spune cuvîntul şi care atîta timp a mai putut s-o facă a fost totuşi mai nuanţat, a tuturor tezelor de propagandă ale regimului actual. Şi aceasta, de la interpretarea operei pînă la interpretarea vieţii. A operei mai întîi: există în poezia lui Bacovia, ca în operele mai tuturor scriitorilor ce au putut altădată să se exprime în libertate, elemente de protest social. Înainte de

înscăunarea regimului actual, lucrul a fost scos în evidenţă de mai mulţi critici. Sub noua zodie culturală se încearcă a se pune întreagă această poezie macerată de nevroze şi trăiri personale, sub unicul semn al revoltei sociale. Interpretarea e pe cît de falsă în exagerarea ei, pe atît de lesne de înţeles din partea autorităţilor culturale. Mai puţin lesne de înţeles este contribuţia masivă a Agathei Bacovia la această versiune, mergînd pînă într-acolo încît să încerce în mai multe rînduri o interpretare a operei sub unghiul realismului - simbolismul evident fiind privit doar ca un veşmînt formal - şi a psihologiei poetului prin prisma nu a unui revoltat veleitar, cum veleitare i-au fost toate manifestaţiile sociale, ci a unui anunţător al vremurilor noi, a unui bolşevic prin speranţe şi aşteptări. (Faptul că a citat pe Marx în cîteva convorbiri particulare sau a vibrat la greva de la Griviţa, nu e de ajuns pentru a-i asigura o mentalitate, o identitate de bolşevic). Dar Agatha Bacovia ţine la asemuirea de soartă dintre Eminescu şi Bacovia şi vrea să ne asigure că acesta din urmă a fost o victimă perfectă a societăţii burgheze. Ca poet, recunoaşterea lui Bacovia s-a făcut foarte devreme şi n-a fost dezminţită o clipă. Că această recunoaştere n-a fost urmată de o asigurare a vieţii materiale, este desigur trist, dar să fie numai vina unei societăţi haine? Nu stă în intenţia noastră să prezentăm în culori paradisiace o societate în care un poet nu poate să trăiască numai datorită celor zece sau douăzeci de poeme pe care le compune în cursul unui an, dar aceasta este în genere - de cînd a dispărut mecenatul - soarta societăţilor libere şi de cîte ori ele au fost înlocuite prin regimuri totalitare, ca acela comunist de pildă, pîinea ce a fost asigurată poeţilor a cuprins şi obligaţia pentru ei de a se conforma canoanelor estetice ale stăpînirii şi a cînta pe teme date. Îl vede Agatha Bacovia pe soţul ei părăsindu-şi ploile, culorile de toamnă putredă şi geamătul mustit al materiei pentru a se sluji de paleta optimistă, astăzi

obligatorie în România? Prin funcţii alăturate, prin ziaristică şi prin opere, scriitorii din epoca lui Bacovia izbuteau să trăiască în România de ieri, bună-rea cum era, fără să facă concesii pe planul operei sau al gîndirii. Dacă Bacovia n-a izbutit, să fie numai din pricina acestei societăţi sau şi din pricina izolării sale bolnăvicioase, incapacităţii totale de a face faţă existenţei, sensibilităţii sale de învins dinainte? Dar Agatha Bacovia este atît de convinsă de responsabilitatea integrală a societăţii de ieri, încît se plînge şi de felul în care şi-a făcut meseria de profesoară, nedîndu-şi seama că în felul acesta comite o imprudenţă, dezvăluindu-ne cum, cu simplul ei salariu de profesoară, a izbutit să întreţină decent trei persoane, să clădească o casă, să aibă şi servitoare pe care o lua vara la mare, închiriind o vilă pentru întreaga familie. Cine azi, cu un simplu salariu de profesor de liceu îşi mai poate îngădui acest stil - chiar „modest” - de viaţă?

Închinarea Agathei Bacovia, de a vedea totul în negru şi alb, duce cîteodată la rezultate penibile, dacă n-ar fi umoristice. Pînă la înscăunarea actualului regim, distanţele - toate - chiar cele parcurse în Bacău de poet, sînt obositoare. După 1944, ele nu mai există. Înainte de 1944, frecventarea cursurilor la universitate sau orarul şcolar sînt extenuante. Înainte de 1944, ediţiile poemelor lui Bacovia au mii de defecte; faptul că obţine marele premiu de poezie e un fapt divers; că primeşte o pensie, la fel; că i se organizează recitaluri de poezie cu imens succes, nu dobîndeşte vreo semnificaţie. În 1956 însă, o sărbătorire a poetului la Casa Scriitorilor devine un triumf, iar o antologie, venind totuşi după editarea pe vremuri a operei complete la Fundaţiile Regale, o reparaţie adusă de actualul regim. Nu lipsesc nici naivităţile: pentru a veni la şedinţa de sărbătorire din 1956, i se trimite poetului să-l ia o maşină, nu un taxi notează ditirambic Agatha Bacovia, ci „o maşină mare, elegantă, comodă” cu care parcurg oraşul iluminat, -

se ştie că înainte Bucureştiul era în beznă totală! Detaliul acesta dă tonul întregii cărţi. O astfel de supralicitare naivă nu serveşte nici opera poetului, nici figura aceleia ce i-a ocrotit viaţa dar nu ştie să-i ocrotească şi memoria.

2 iulie 1963

De cîte ori într-un studiu, într-o publicaţie, într-o carte didactică şi chiar într-un ziar din România se pomeneşte de *Viaţa Românească* (şi se pomeneşte mereu, revista aceasta şi mişcarea din jurul ei devenind pentru actualele autorităţi de la Bucureşti un far luminos în arborele genealogic pe care şi-l făuresc singure) se aşează înainte numele lui Ibrăileanu. Despre făuritorul şi animatorul dintîi al revistei, despre C. Stere, nici vorbă, sau în treacăt vreo hulire. Revoluţionarul, fără de care nu numai revista ieşeană, dar şi istoria modernă a României şi curentele de stînga care au străbătut această istorie, nu pot fi concepute, nici explicate, este total ostracizat de actualul regim ce-şi zice totuşi revoluţionar.

În 1937, *Viaţa Românească* îşi dedica întregul număr de pe Ianuarie-Martie unui omagiu postum lui C. Stere, voind să pună în adevărata sa lumină figura aceasta atît de deseori lovită şi de oameni şi de destin. Unul din directorii de pe atunci ai revistei, Mihai Ralea, scria: „în zile negre de asfixie, martiriul lui C. Stere ne-a dat formula etică, ne-a făcut suportabilă viaţa, ne-am refugiat în exemplul lui ca într-un liman. Aceasta, orice s-ar întîmpla vreodată, n-o putem uita“.

Astăzi, cînd Mihai Ralea continuă să scrie la *Viaţa Românească* (noua versiune), însărcinările oficiale şi răsplătirile lor i-au întunecat memoria pe care o făgăduia veşnică. „Orice s-ar întîmpla...“.

Uitarea circumstanţială a lui Mihai Ralea o împărtăşesc şi alţii, formaţi tot la şcoala etică a lui Stere. În acelaşi număr

al *Vieţii Româneşti* din 1937, Demostene Botez afirma: „Merg după stîlpii C. Stere, şi chiar dacă furtuna mă va doborî şi epuiza, voi cădea lîngă aceşti stîlpi de călăuză şi totdeauna cine va voi va şti unde să mă găsească". Azi îl găsim pe Demostene Botez în onoruri, în posturi şi reviste pe care nu vedem cum le-am putea situa alături de „stîlpii de călăuză" ai lui Stere, furtuna nu l-a doborît nici epuizat pe Demostene Botez deoarece el s-a pus prudent în direcţia ei şi a suflat împreună cu ea împotriva altora, contribuind şi el la dărî- marea acelor „stîlpi" înalţi, pe care se lăuda că totdeauna se va sprijini.

Iorgu Iordan, altă figură a actualului regim, scria tot în *Viaţa Românească*: „Încheiu aceste rînduri slăvind memoria lui Constantin Stere, care, ca profesor, ca teoretician al poporanismului şi ca militant politic a contribuit în cel mai înalt grad la formarea conştiinţei mele cetăţeneşti". Destrămarea „conştiinţei cetăţeneşti" a lui Iorgu Iordan s-a îndeplinit odată cu vălul de uitare aruncat asupra memoriei lui C. Stere.

Doctorul N. Lupu îşi încheia articolul de omagiu şi mai definitiv: „Stere va fi pururea ca o stea luminoasă, ca un far îndreptător spre limanuri. De aceea, atîta vreme cît va fi un popor şi o conştiinţă românească, o viaţă şi un suflet democratic (fără acestea, existenţa neamului însăşi e primejduită), numele lui Stere va fi pomenit, viaţa şi opera lui vor fi preamărite". Putem deci trage concluzia: numele lui Stere nemaifiind pomenit, nici viaţa sau opera sa preamărite, înseamnă că nu mai există în România de azi o viaţă şi un suflet democratic, şi că existenţa neamului însăşi e primejduită.

Peste aceste renegări spectaculare, peste aceste uitări şi descompuneri de caractere şi conştiinţe, rămîne faptul major al ostracizării lui Stere de actualul regim, adică ostracizarea unuia din cei mai autentici revoluţionari de stînga pe care i-am avut. Ironia aceasta a istoriei ar putea

să surprindă pe foarte mulţi; pe Stere însuşi, însă, sîntem siguri că nu l-ar fi surprins. Într-adevăr, paradoxul nu este decît aparent. Regimul instalat la Bucureşti nu reprezintă altceva decît un agent al imperialismului sovietic, faţă nouă a unui imperialism vechi, pe care Stere l-a cunoscut, l-a combătut, l-a denunţat, cu atîta îndîrjire încît toată atitudinea sa în cursul primului război mondial, cînd a fost împotriva intrării noastre în război alături de Rusia, atitudine care i-a adus pe nedrept acuzarea de trădare, nu este explicabilă decît prin această certitudine a lui că Rusia şi în trecut şi în viitor ne primejduieşte, prin tendinţele sale expansioniste, însăşi fiinţa neamului. Epitetele sub care se camuflează colonizarea actuală a României de către Rusia sînt secundare şi nu corespund realităţilor. Despre ce fel de democraţie poate fi vorba cînd un partid unic, susţinut de o poliţie atotstăpînitoare, înăbuşă orice veleitate de contradicţie pînă şi în sînul lui? Despre ce fel de „egalitate comunistă" se poate vorbi cînd diferenţele de nivel de viaţă între un simplu muncitor şi privilegiaţii din „noua clasă" sînt mai mari decît în oricare altă societate contemporană neegalitară şi necomunistă? Se acceptă în discuţie, pentru a se vorbi de astfel de regimuri, termeni cu totul falşi, ca democraţie populară sau socialism, care nu corespund întru nimic realităţii, contrazicînd-o chiar, termeni pe care Stere i-ar fi refuzat. Că este aşa, că Stere ar fi subliniat caracterul de colonialism şi expansiune rusească al actualei stări de la noi, o aflăm din toate scrierile lui, dinainte şi de la începutul revoluţiei ruseşti.

Mai e nevoie să amintim evoluţia existenţei lui C. Stere? Înainte vreme am fi spus că nu. Chiar atacat, chiar nedreptăţit, Stere a fost totdeauna bine cunoscut şi prin prezenţa sa la Universitate, la *Viaţa Românească*, în luptele politice ale timpului cum şi prin masivul său roman autobiografic: *În preajma revoluţiei*. Acum însă, cînd ostracizarea a fost îndeplinită, pentru mulţi Stere nu mai e

decît un nume. Pe foarte scurt, deci, cîteva date esenţiale. Născut în Basarabia, dintr-o familie boierească, de mic Constantin Stere - alias Vania Răutu din *În preajma revoluţiei* - simte o solidaritate totală cu cei umili, cu cei năpăstuiţi. De la această solidaritate pînă la răzvrătire şi transformarea lui, încă de pe băncile liceului rusesc, în revoluţionar „profesional”, drumul e direct. Tot atît de direct va fi drumul ce-l va duce din aceste cercuri revoluţionare în închisorile ruseşti şi în deportarea siberiană. Tînărul, aproape copilul Stere, se căleşte şi se maturizează în condiţii vitrege dar excepţionale pentru un adevărat caracter. Aceleaşi încercări pot transforma pe tinerii idealişti în fanatici - de tipul Danilov din *În preajma revoluţiei*, - în epave, în agenţi ai Ohranei sau în oameni întregi. Un astfel de om avea să devină Stere. Citind imens în nesfîrşita noapte siberiană, dar ferindu-se de abstracţiunea ideologică, el înţelege că teoria nu poate fi infirmată sau confirmată decît prin aplicarea ei în real, că scopurile sînt departe de a justifica mijloacele, mijloacele întrebuinţate pentru a atinge un scop fiind acelea care caracterizează, de fapt, o mişcare, imprimîndu-i o pecete definitivă. Lupta cu oamenii şi vînturile îl învaţă pe Stere să cunoască pe cei dintîi şi să domine propriile lui furtuni interioare toţi cei ce-l vor cunoaşte apoi vor fi izbiţi de acel foc de gheaţă ce ţîşneşte din el: avîntul şi îndîrjirea tumultuoasă fiind totdeauna acoperite de o aparenţă rigidă, distantă, rece. În Siberia, însă, Stere mai descoperă două fapte determinante pentru evoluţia lui: primul, că este înainte de toate român - acolo şi citeşte primele texte de literatură românească - şi apoi că, sub pojghiţa internaţionalismului revoluţionar, rusul continuă a fi imperialist şi mistic. În Artamon Danilov - prin care Stere a vrut să-l înfăţişeze pe Lenin - Vania Răutu vede misticismul primejdios al rusului etern: „Oricît de ciudat s-ar părea, dar am ajuns să cred că şi în teoriile lui Danilov se reflectează

tot misticismul adînc al firii ruseşti. În acest popor, dacă un ţăran cărturar descoperă că - după Sfînta Scriptură - focul purifică toate păcatele, un sat întreg este în stare să-şi umple casele cu paie şi să le dea foc, cu femei şi copii înăuntru - ca să se „purifice" cu toţi... Şi pentru Danilov pot pieri 90% din norodul rus, numai revoluţia mondială să fie săvîrşită, cu orice mijloace şi cu oricine, chiar şi cu ajutorul tîlharilor de drum mare - piară, la urma urmelor, şi 90% din omenirea întreagă! Această concepţie a revoluţiei „pure", de „revoluţie pentru revoluţie", e în realitate de aceeaşi natură ca şi „mîntuirea sufletului" şi „viaţa pură" a sectanţilor... Cu toată identitatea de terminologie, ce deosebire de mişcările sociale din Apus!“

Rusul, chiar revoluţionar, nu e numai mistic, ci şi imperialist, expansionist din fire. „Răutu, adînc impresionat, găsi în această povestire nu numai cheia imperialismului rusesc: rusul întotdeauna vede şi simte, se poate spune, în cadrul mondial. Ţăranul visează cotropirea globuklui ca un drept al luiș omul de stat dominaţiune universală. Dar şi un intelectual revoluţionar, ca şi cel mai umil muncitor aderat la mişcare, simte că rezultatele acţiunii lui nu se vor mărgini numai la hotarul împărăţiei”. Îndîrjirea caracterului, obişnuinţa luptei, neîncrederea în teoria abstractă bună pentru toate neamurile, misiunea României de a se aşeza în drumul cotropitor al ţarismului rusesc şi primejdia chiar şi a mesianismului revoluţionar ce poate conţine acelaşi germen de expansiune rusească: iată ce-i dăruieşte Siberia lui Stere. Şi iată cine este omul care, după deportare, alege să se instaleze nu în Basarabia anexată de Rusia, ci în România. Toată acţiunea lui viitoare se explica prin aceste date: despărţirea sa de marxismul abstract şi dogmatic al partidului socialist din acea vreme, care îşi punea speranţa numai într-un proletariat inexistent, poporanismul său, adică sprijinirea şi ridicarea prin reformă agrară, pentru care a militat ca puţini alţii, a ţărănimii, trecerea împreună

cu „generoşii” la liberali pentru a grăbi reformele, democratizarea, şi a împinge, dinlăuntru, partidul spre stînga, şi mai ales atitudinea sa în timpul războiului, cînd alăturarea noastră de Rusia i se pare primejdia cea mai mare şi siguranţa pierderii Basarabiei: acea Basarabie pentru a cărei alipire de România va juca un rol determinant.

Izbucnirea revoluţiei în 1917 - la prima revoluţie din 1905 fusese el însuşi spectator, plecînd clandestin în Rusia - nu-i potoleşte teama. Este primul om de stînga printre români care-şi dă seama că bolşevismul va continua pe linia imperialismului rusesc. În plin război avea să scrie: „în orice caz, nu Rusia poate fi chemată să indice omenirii civilizate cărările viitorului... De altfel, ar fi o mare greşeală de a crede că ţarismul a fost singurul purtător de cuvînt al politicii de expansiune a Rusiei mari. Rădăcinile acestei politici sînt adînc săpate în inima întregului popor „mare rus“... Această tendinţă explică şi atitudinile Rusiei revoluţionare faţă de revendicările naţionalităţilor subjugate. În fond, nu e un neam mai intolerant, din punctul de vedere naţional, ca rusul... Pe această cale, „dreptatea şi egalitatea" duc în mod natural peste graniţele etnografice din sînul imperiului. Dată fiind dublarea populaţiei ruse în 45 de ani, tot pe această cale şi tot aşa de natural poate fi cu uşurinţă debordată oricare altă graniţă... Pentru noi, românii, faptul acesta are o importanţă cu atît mai mare cu cît pentru ţărănimea rusă „Dunaiul„ (Dunărea), ca şi Ţarigradul, de veacuri formează subiectul legendelor şi cîntecelor naţionale, Revoluţia (din Rusia) ne poate da numai răgazul necesar pentru a ne feri viitorul printr-o organizaţie temeinică”.

Ce tragică confirmare au primit cuvintele lui Stere, nu mai e nevoie s-o amintim. Şi poate că singura dată cînd destinul s-a arătat milos cu Stere, el atît încercatul de soartă, a fost atunci cînd l-a lăsat să moară înainte de a vedea nu numai

Basarabia smulsă din nou de către ruşi, dar întreaga Românie, pentru independenţa şi totalitatea căreia s-a luptat fără încetare, ocupată de ruşi şi cîrmuită cum e cîrmuită în numele revoluţiei, socialismului şi dreptăţii. Cît timp aceste epitele sînt simplu camuflaj, ostracizarea lui Stere este din nefericire în firea pocită a lucrurilor, el care a fost şi socialist şi revoluţionar şi patriot. Şi mai presus de toate: un caracter lucru insuportabil azi în România.

9 iulie 1963

Dînd afară din rîndurile sale pe romancierul Victor Nekrasov, partidul comunist din Uniunea Sovietică dă dovadă, odată mai mult, că nu poate coexista decît cu minciuna. „Partidul trebuie să se dezbare de astfel de oameni" a declarat Hruşciov, în raportul său în faţa Comitetului Central, şi partidul s-a executat îndată. Cînd în aprilie, Nekrasov a refuzat să-şi facă autocritica, el şi-a justificat hotărîrea - hotărîre atît de fermă încît a fost considerată ca o sfidare - prin dreptul scriitorului la adevăr şi la respect faţă de el însuşi. Dar dreptul de a nu roşi de sine nu este înscris în vreo chartă din Uniunea Sovietică. O lungă convieţuire cu minciuna, devenită plan - mereu depăşit - şi dogmă, un înrădăcinat dispreţ faţă de om, element de producţie, număr, cifră, îşi dau roadele putrede şi înceţoşează judecata. Deoarece trebuie într-adevăr ca minţile să fie acoperite de pîclă pentru ca să nu-ţi dai seama că e imposibil să slobozeşti adevărul pe etape, pentru perioade determinate, că nu poţi admite publicarea cărţii lui Soljeniţîn, *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, interzicînd, în acelaşi timp, lui Nekrasov să critice aspecte actuale ale societăţii sovietice, moştenite din stalinism. Mai ales că, între timp, au fost autorizate cărţi cutezătoare ca, de exemplu *Bilet pentru Stele* de Aksionov care a produs destul scandal la Moscova. Să nu cerem însă Kremlinului o

logică în comportamente şi anateme cu care nu ne-a obişnuit niciodată şi să ne întoarcem spre Nekrasov.

Atitudinea fermă a scriitorului sovietic nu poate surprinde decît pe aceia care nu l-au urmărit îndeaproape. Şi de la început.

Prima sa carte, publicată în 1946, *Tranşeele Stalingradului,* însemnase încă de atunci un act de curaj. Şi probabil că m-aş fi numărat şi eu printre cei care au descoperit această carte recent, cînd a apărut în sfîrşit în traducere franceză, dacă o întîmplare n-ar fi hotărît altfel. Spun „întîmplare“ deoarece, prin 1948, cînd lucram la o agenţie literară pariziană, nimic nu mă îndemna să caut în literatura sovietică autori de tradus şi publicat în franţuzeşte. Platitudinea şi sloganele din proza şi poezia rusească nu erau pe gustul editorilor parizieni şi mai puţin pe al meu. Cînd un specialist al vieţii sovietice ca Nicolas Lazarevitci, care cunoscuse realitatea bolşevismului în timpul revoluţiei din Rusia, a venit să-mi vorbească de romanul lui Nekrasov (încununat în 1947 cu premiul Stalin), e lesne de înţeles că, în ciuda entuziasmului său, nu m-am lăsat convinsă imediat. Dar înflăcărarea lui Lazarevitci nu era numai verbală. Îşi petrecuse nopţile, - ziua era corector într-o tipografie, - traducînd romanul, fără nici o asigurare c-ar putea să fie publicat, în speranţa de a putea împărtăşi şi altora revelaţia pe care o avusese citindu-l. Mi-a pus în faţă un dosar impunător, traducerea scrisă cu mîna (de maşină n-avusese nici bani, nici timp) şi m-a asigurat că va reveni a doua zi. O noapte albă, la rîndul meu, pentru a citi manuscrisul şi am înţeles de ce succesul dintîi al cărţii fusese urmat de ignorarea oficială: numele lui Stalin pomenit doar de trei ori - cam la întîmplare - mareşalii absenţi, războiul privit prin ochii simplului combatant, frica necamuflată sub declaraţii patriotice, greşelile comandamentului sovietic neascunse, războiul descris realist iar nu realist-socialist, războiul aşa cum fusese şi nu

cum ar fi trebuit să fie, cum va fi, mai tîrziu, consemnat în hagiografia comunistă. Romanul fusese scris şi publicat în atmosfera imediat după război, în acel scurt interval de respiraţie între oroarea trecutului şi urgia viitorului, cînd mulţi scriitori ruşi, cu Pasternak în frunte, crezuseră trecutul înmormîntat. Dar lagărele de concentrare aveau să se umple din nou cu nevinovaţi şi, în primul rînd, cu prizonieri ruşi, luaţi de nemţi, şi „eliberaţi" de compatrioţii lor doar pentru a fi trimişi în Siberia ca spioni şi trădători, iar literatura sovietică avea să mişune iar de eroi desăvîrşiţi, legaţi printr-un telefon mintal de ordinele lui Stalin. Omul prezent în romanul lui Nekrasov era iarăşi condamnat să dispară. Nicolas Lazarevitci voia să-i asigure supravieţuirea la Paris.

Am luat voluminosul manuscris, scris în parte cu creionul, în parte cu cerneală, şi l-am plimbat pe la editori. Incepînd cu Brice Parain, la Gallimard. Fără succes însă. Prea multe cărţi de război invadaseră librăriile pentru ca editorii să se arate interesaţi de încă una şi apoi modul realist de a descrie ororile luptelor părea normal în climatul literar de aici. În sfîrşit, anticonformismul lui Nekrasov nu izbea pe cei care nu făcuseră experienţa nopţii staliniste. Cărţile au norocul şi vremea lor. *Tranşeele Stalingradului* aveau să aştepte peste zece ani înainte de a fi publicate în altă traducere (nici nu ştiu dacă Nicolas Lazarevitci a mai păstrat-o pe aceea care-l costase atîtea luni de lucru).

Între timp, Nekrasov dispăruse din literele sovietice pentru a nu mai apărea decît în 1955, la doi ani deci după moartea lui Stalin şi la un an după apariţia Dezgheţului prudent, dar anunţător de noi orizonturi al lui Ehrenburg. Numai că *Oraşul natal* al lui Nekrasov continua, prin sinceritatea tonului şi darul de a surprinde evenimentul la nivelul omului concret, linia „Stalingradului", dar anunţa şi una din temele ce aveau să devină leitmotivul literaturii liberalizării: întoarcerea victimelor printre cei care le ignoraseră, sau le

uitaseră. În *Oraşul natal*, un soldat se întoarce de pe front în Kievul civililor şi uneori al profitorilor. Imposibilitatea lui de a comunica cu semenii prevesteşte neînţelegerea de care se vor izbi leproşii lagărelor, liberaţi treptat şi discret. În 1961, în *Kira*, Nekrasov va pune direct problema întoarcerii acestor deportaţi politici şi o va face cu acel pesimism plin de rezervă care-l învecinează cu Cehov. Nu e vorba în *Kira* numai de sentimentul de ruşine pe care-l au, faţă de oamenii ce sosesc de dincolo de moarte, cei care şi-au plătit prin indiferenţă sau laşitate rămînerea în viaţă şi într-o securitate de altminteri relativă. În *Kira*, mai există ceva: dorinţă de a comunica experienţa suferită celorlalţi pentru ca, în viitor, tragedia să nu se mai repete. Vadim, concentraţionarul eliberat, îşi impune o „meditaţie neîncetată asupra viitorului". Vrea să salveze acest viitor. Şi de aceea probabil vorbeşte de cele îndurate un tînăr. Iuri, care n-avea decît 16 ani la moartea lui Stalin, care plînsese atunci ca şi cum ar fi fost sfîrşitul lumii, şi acum este înfiorat de suma de crime şi abjecţie pe care o descoperă. Pentru Iuri vorbeşte Vadim. Pentru că de Iuri depinde faţa Rusiei de mîine. Pentru că Iuri nu se mulţumeşte să descrie doar trecutul, ci priveşte prezentul cu acelaşi ochi critic. Pentru ca acel băiat de 20 de ani să înveţe a gîndi prin el însuşi. „Azi - declarase Nekrasov - trebuie să spunem adevărul, tot adevărul. Sub Stalin, şi chiar de la Stalin încoace, gîndurile noastre au fost supuse standardizării. Acum sa terminat". Tot pentru un ipotetic Iuri a scris Nekrasov seria de reportaje asupra călătoriilor sale în Italia, Franţa şi Statele-Unite, publicate în *Novy Mir* şi apoi în volum, *Prima întîlnire*, din 1958, *De cele două părţii ale Oceanului*, în 1962.

Ani de zile, rarii sovietici care ajungeau prin Occident aparţineau unei specii aparte, aceea a călătorilor cu ochii închişi. Nu că nu vedeau, că nu priveau în jurul lor. Dar, la întoarcere, erau obligaţi să uite tot şi să scrie ca şi cum nu ar fi ieşit din hotarele ţării lor, prezentînd cititorului sovietic

o versiune „made in U.R.S.S.“, fabricată dinainte şi care nu se putea schimba decît odată cu linia partidului, iar nu cu privirea unui individ. Clişeele: mizeria din Occident, şomajul, corupţia rezistaseră şi coexistenţei şi destalinizării. Împotriva acestei rutine a propagandei s-a ridicat Nekrasov. În numărul 12 din *Novy Mir*, el descrie cum unul dintre ziariştii care se afla cu el în Statele Unite, a încercat, la întoarcere, să aplice sistemul cunoscut şi cum publicul nu s-a mai lăsat înşelat. Fragmentul merită să fie citat:

„Un ziarist din Kiev, să-i spunem K., din grupul nostru de turişti, care era foarte neliniştit de faptul că nu ni se arătaseră în Statele Unite, locuinţe mizere, s-a hotărît să vorbească totuşi despre ele, de îndată ce s-a întors acasă. S-au pus afişe în oraşe cu titlul „America, noiembrie 1960„. Am ascultat şi eu una din expunerile acestui gazetar K. A vorbit dînd multe amănunte asupra şomajului, cerşitului, străzilor din New York care nu văd niciodată lumina zilei, condiţiilor penibile de muncă, preţului ridicat al chiriilor, salariile joase, grevelor. A fost întrebat asupra preţurilor. A răspuns că nu-l interesează. S-au auzit murmure în sală. Un tînăr, cam intimidat, l-a întrebat cum stau lucrurile cu alcoolismul, se bea mult? K. A răspuns: Mult. La Washington, pardon la Chicago, am văzut un beţiv care de abia se mai ţinea pe picioare... A fost un hohot de rîs în toată sala. Mi-a fost ruşine, cu toate că ştiam, că nu întîlneşti oameni ca acest K. Pe toate drumurile”.

În orice caz, Nekrasov îl răscumpără pe K. Nu numai că n-a căutat mizeria în Statele Unite, dar nici în Italia nu s-a lăsat obsedat de ea. Dimpotrivă, el reproşa filmelor neorealiste italiene de a insista prea mult asupra aspectelor negre, în dauna celor „pozitive” care-l izbeau pe el, sovietic, la tot pasul. Mai mult încă: uneori Occidentul i-a slujit lui Nekrasov drept prilej pentru a critica metehne sovietice. De pildă umoristicul portret al lui Ivan Ivanovici, însărcinat să plimbe pe scriitorii sovietici prin Statele Unite.

„Scumpul nostru Ivan Ivanovici - povesteşte Nekrasov - se temea peste fire de orice nesupunere la orariul fixat. Cum se afla într-o stare de tensiune şi de emoţie neîntrerupte, ne număra la fiecare clipă de parc-am fi fost pui de găină. Ce-l înspăimînta mai mult era să ne audă spunînd „Eu vreau să merg la National Gallery” sau „la muzeul Guggenheim”, sau „să mă plimb pe Broadway“. Din prima zi, la New York, la ieşirea din imobilul Naţiunilor Unite, Ivan Ivanovici şi-a luat misiunea în serios. A adunat la o parte pe scriitori şi a rostit un mic discurs asupra disciplinei, asupra sarcinilor şi datoriilor unei mici colectivităţi sovietice în străinătate, sem- nalînd că unii şi-au îngăduit chiar să sosească în întîrziere la masă, că, rupîndu-se de colectivitate, au fost nevoiţi să vină aici în taxi, ceea ce nu trebuie să se mai întîmple pe viitor, fără de care va fi nevoit să ai măsurile necesare. E drept că nu ne-a comunicat în ce ar consta aceste măsuri. Stam ca nişte şcolari lipiţi de zidurile celebrului edificiu, îl ascultam în tăcere, apoi vinovaţii au început să se justifice, diapazonul vocilor s-a urcat, s-a iscat o ceartă (...) Bietul Ivan Ivanovici. Îl înţelegeam pînă la un anumit punct, mi-era puţin milă de el. Răspundea totuşi de noi toţi, eram douăzeci, nu cunoştea personal pe nici unul dintre noi. Nu eram la noi acasă ci în Casa Demonului Aurului. Se aflau aici gangsteri, poliţişti şi F.B.I... Totuşi, bunul nostru Ivan Ivanovici uita un lucru şi anume că oamenii voiau să ne cunoască, să comunice cu noi şi n-aveam dreptul să stăm ca într-un ţarc. Fiecare din mişcările noastre era observată, fiecare cuvînt al nostru era ascultat. Trebuia să ne purtăm cît mai normal. Prudenţa excesivă - să-i spunem aşa - nu apropie pe oameni, îi desparte”.

Tonul dezinvolt al acestor rînduri ne îngăduie să înţelegem mai bine ce s-a întîmplat. Ivan Ivanovici şi ziariştii K. și-au luat revanşa, excluzîndu-l pe Victor Nekrasov din partid. Ce-ar deveni Rusia dacă Iuri, urmînd îndemnul lui Nekrasov, ar începe să gîndească şi să privească prin el însuşi?

30 iulie 1963

Cînd Academia Franceză a acordat marele său premiu lui Pierre Emmanuel, ne-am amintit de o frază a poetului care defineşte şi pe om: „Opera mea nu înseamnă nimic dacă n-o semnez cu viaţa mea“. S-ar putea crede că e o formulă ce dictează inevitabil angajamentul moral şi politic. Şi într-adevăr aceasta a fost calea dintîi a lui Pierre Emmanuel, care a descoperit solidaritatea umană în timpul rezistenţei şi pe care nostalgia acestei solidarităţi şi elanul spre utopii şi revoluţii l-au îndemnat să se apropie de comunişti, să fie, cu un termen clasic, tovarăşul lor de drum. Ruperea s-a produs însă la el mai repede decît la mulţi dintre intelectualii angajaţi, după rezistenţă, pe acelaşi drum. Şi anume la sfîrşitul lui 1947, cînd Pierre Emmanuel părăsea calea apucată, se despărţea de comunişti şi devenind credincios propriei sale poezii, în care evenimentul nu pătrunde decît pentru a fi ridicat pînă la semnificaţia sa metafizică, înlocuia noţiunea de angajament, atît de nefericit banalizată, prin aceea de mărturie. Ceva mai tîrziu în cartea sa *L’Ouvrier de la Onzième Heure*, apărută în 1953, avea să scrie despre noţiunea de angajament, aşa cum o trăise şi cum o văzuse aplicată în jurul său: „Intelectualii au inventat «angajamentul», ce frumoasă metaforă! Te angajezi, adică pierzi pentru totdeauna din vedere nobleţea propriilor tale scopuri, adică te decretezi singur anvangarda spiritului naţional, purtătorul de drapel al conştiinţei universale, drept care pui să fîlfîie pe drapelul tău propriul tău eu. Răsfrînt în vînt“.

Opera mea nu însemnă nimic dacă n-o semnez cu viaţa mea“. Fraza aceasta conţine în ea atît de puţină „literatură”, încît alături de opera sa poetică, Pierre Emmanuel a simţit nevoia să recurgă la proză pentru a-şi explica frămîntările de conştiinţă, în două cărţi, *Qui est cet*

homme şi *L'Ouvrier de la Onzième Heure*. Aceasta din urmă descrie apropierea şi apoi ruperea sa de comunişti, şi interesează îndeosebi pe români. Într-adevăr, cotitura decisivă a itinerariului spiritual al lui Pierre Emmanuel - ruperea sa de comunişti - a fost provocată de o călătorie în România anului 1947. Şi poate mai sînt unii care-şi amintesc o caricatură publicată în presa de la Bucureşti, după ce Pierre Emmanuel semnase în *Une Semaine à Paris* o serie de articole despre România, caricatură în care poetul era reprezentat cu un cap de măgar, ţinînd o conferinţă, în timp ce Unchiul Sam îi vărsa dolari în mîna întinsă. Caricatura aceasta, ca şi reproşurile amare pe care i le face Aragon, după publicarea articolelor, dezvăluie doar o furie neputincioasă. Printre primii intelectuali din Occident porniţi să descopere faţa reală a Europei de sub dominaţie comunistă, Pierre Emmanuel nu numai că ştie să vadă dar şi atinge în criticile sale punctul cel mai sensibil. Animat de nostalgiile revoluţionare de care am vorbit, poetul francez crede că le va afla realizate în Răsăritul Europei. „Focul sacru, mersesem să-l caut în Răsărit", va spune el însuşi. Şi acolo, în locul revoluţiei visate - atît de visate încît era gata să-i treacă cu vederea inevitabilele excese - descoperă o ocupaţie şi expresia unui imperialism. Comuniştii de la Bucureşti nu ajunseseră încă în 1947- 1948 să făurească legenda unei „revoluţii naţionale", care i-ar fi adus la putere, legendă la care ţin azi mai mult ca la orice, dar prevedeau poate că această teză le va deveni, cu anii, literă de evanghelie. Desigur această constatare a lui Pierre Emmanuel nu priveşte numai România, călătoria sa spre Meca avea să-l ducă în mai toate ţările satelite, dar în România i se impune cel mai mult; de aceea experienţei sale româneşti îi va consacra cele mai mult pagini în *L'Ouvrier de la Onzième Heure*. Aceeaşi comedie se juca la Budapesta, la Praga, la Bucureşti şi la Sofia - scrie el. La Praga ne aflăm la actul I, la Budapesta se dădeau intrările

în scenă pentru actul II, la Sofia se ridica cortina pentru actul III, în timp ce la Bucureşti, pentru final, se aduceau cadavrele pe scenă. Nu era nevoie de mult instinct pentru a-ţi da seama că nici una din aceste ţări nu era animată de suflul revoluţionar. Nimic din ceea ce se petrecea nu era personal... Ansamblul alcătuia teatrul unei strategii imperiale identice, care se juca simultan pe mai multe scene, cu o diversitate aparentă, în realitate ca în acele romane moderne în care se juxtapun, în ciuda ordinei cronologice, momentele diferite ale unei aceleaşi acţiuni. Pentru lumea exterioară, continuă Pierre Emmanuel, aceste aşa-zise „diferenţe" treceau drept dovezi ale unei relative autonomii. Văzute de aproape, nu erau decît etapele dejunului unui şarpe boa... Ceea ce mă revolta era enorma dominaţie totalitară a Rusiei. O revoluţie exportată în scopuri de sclavie politică nu poate fi altceva decît un sistem de ocupaţie... în secolul al XX-lea formalismul totalitar fiind ceea ce este, o ţară guvernată direct din străinătate... nu poate poseda nici instituţii proprii, nici civism personal, nici cultură, nici moravuri ale ei".

Ceea ce mai descoperă Pierre Emmanuel în România, mai întîi la Braşov, unde i se interzice să-ţi ţină conferinţa anunţată, apoi la Bucureşti unde asistă la o recepţie, la Ambasada sovietică este domnia absolută a fricii. „Nu puteam să mă înşel, nici să accept să mă las înşelat mai departe; ceea ce văzusem era domnia abjectă a fricii... Fără să poţi descrie sau explica, ştii ce se petrece: într-o ţară pradă cîinilor poliţişti simţi animalul din tine fugărit". „În România am văzut pentru prima oară frica în stare pură, frica ce schimbă pe om într-o cîrpă, fără să poţi înţelege de ce". Dar ce n-a văzut Pierre Emmanuel în România?... Tot ce avea să se dezvolte pînă la coşmar în anii următori: „Am văzut acolo - scrie el - şi cîteodată am ghicit, ceea ce m-a izbit şi mai tare - nu numai o fostă clasă stăpînitoare înspăimîntată, dar şi pe cei ce se instalau acum, înconjuraţi

de haită: miniştri sub supraveghere, scriitori ai poporului ce nu mai scriau, poeţi preschimbaţi în papagali, rectori de universităţi silabisind pe Marx în fata profesorilor lor. Am văzut vechi comunişti, membri de partid de 20 de ani bucurîndu-se că li se apropie moartea, care-i va libera de datoria de a simula. Peste tot mi se repeta pe dinafară aceeaşi lecţie plicticoasă cu privire la... realismul socialist", apărînd, asemenea unui sfinx,. pragul editurilor de stat: nimeni nu stia exact despre ce era vorba, dar fiecare tremura la gîndul c-ar putea să nu se conformeze acestei doctrine. Univers de ignoranți, cărora scolastica marxistă le infuzează forma de ignoranță, litera preexistînd spiritului, cadrul în afara căruia faptele cele mai reale nu sînt ceea ce trebuie să fie, de unde se deduce că sînt ca si cum n-ar fi".

Tot acolo Pierre Emmanuel vede pe cei ce vor deveni membrii „noii clase": n-au încă acele cearcăne violete, acea grăsime nesănătoasă, acea cenuşă răspîndită pe faţă, nu sînt încă acei intoxicați ai propriului lor secret de mai tîrziu. Dar o paloare anormală îi desemnează încă de atunci centru metamorfozele ulterioare... Ai fi zis nişte contabili - notează Pierre Emmanuel - cu fruntea încruntată de griji ca orice doctrinar. Însemnaţi de acel aer de tristete superioară, de acea crudă melancolie a fanatismului".

Am dat cuvîntul lui Pierre Emmanuel cu regretul de a nu o putea face şi mai îndelung, într-atît această descriere din 1947 conţine în filigrană tot ce avea să urmeze. Să-l lăsăm tot pe el să încheie, cu această evocare a unei revoluţii concentraționare ce n-are drept scop şi religie decît munca pentru imperialismul sovietic: „Aceasta este noua lege, la nesfîrşit repetată de tribuni, poeţi, judecători, profesori, contramaiştri, paznici de închisori, propagandişti, spioni, turnători: la nesfîrșit îndurată pînă la sînge de mulţimea celor 100 la sută care n-au dreptul de a vorbi decît pentru a ridica în slăvi datoria de a tăcea".

13 august 1963

În presa literară de la Bucureşti se întrevede în ultima vreme o încercare de reconsiderare a lui Gib Mihăescu. Aluzii mai mult sau mai puţin lăturalnice mai întîi, apoi un articol mai puţin cifrat, anunţînd poate o reabilitare dacă nu o republicare, apărut în *Luceafărul* (1963, nr. 12) şi semnat de Teodor Vîrgolici. Intitulat *Pe marginea moştenirii literare a lui Gib Mihăescu*, acest articol dezvoltă tezele, devenite clasice, ale proceselor de reabilitare. Ele sînt pe cît de statornice pe atît de infantile. Infantilismul acesta constă în teza însăşi şi nu într-una sau alta din multiplele voci menite s-o răspîn- dească.

Povestea e mereu aceeaşi. Autorul de reconsiderat este mai întîi cenzurat în tăcere. Adică se trece cu vederea peste detaliul biografic sau istoric care ar putea stingheri, peste opera care ar contraveni în mod prea spectacular normativelor în curs. Restul operei este analizat sub unghiul criticii sociale. Adică i se acordă autorului o notă bună dacă se descoperă la el vreo critică a orînduirii sociale şi în numele acestei note bune se mai trece cu vederea peste alte păcate literare, a căror existenţă este explicată prin faptul că autorul nu putea fi încă pe acea vreme luminat de estetica partidului comunist. Totul ia aspectul primar al unei împărţiri de premii sau al unei consfătuiri dintre învăţători şi părinţi, pentru o mai bună îndrumare a elevilor. Dat fiind că operaţia suprimării de texte este curentă, restul procesului se desfăşoară fără dificultăţi. Mai toţi scriitorii epocii moderne au aruncat asupra vremii lor o privire critică, a trebuit să apară în istorie regimul comunist pentru a obliga pe scriitor la osanale şi panegiric; şi este o cinste a celorlalte regimuri, oricît de hulite ar fi acum, şi oricîte nedreptăţi ar fi făcut, c-au îngăduit o literatură a nemulţumirii, a protestului, a răzvrătirii. Nu pricepem deloc cum actualul regim nu-şi dă seama că aduce un omagiu

regimurilor anterioare ori de cîte ori, pentru a le înfiera, îşi caută argumentele în presa sau literatura epocii alese. Cîteva articole de acelaşi fel, publicate acum în presa din România, ne-ar convinge mai lesne decît toate propagandele zgomotoase, că în România nu este aşa de rău pe cît se spune, din moment ce se poate spune... Logica aceasta foarte simplă nu pare însă să fie la îndemîna diferiţilor responsabili de la Bucureşti; ei au acces la o dialectică mai complicată, care îngăduie să numeşti albul negru, sau negrul alb.

Dar să revenim la Gib Mihăescu. Critica românească insistase, în analiza universului lui Gib Mihăescu, asupra a ceea ce E. Lovinesqu numea „obsesia, monodeismul, erotismul frenetic", iar G. Călinescu „monografia densă a mentalităţii virile". Predominarea obsesiei erotice în universul lui Gib Mihăescu este o evidenţă de istorie literară. Că în acelaşi univers găsim elemente de critică socială, n-a negat-o nimeni, nicicînd. Numai că nu ele fac originalitatea scrisului lui Gib Mihăescu. După cum notează şi G. Călinescu, inadaptabilul din „Braţul Andromedei" pare ieşit din Brătescu-Voineşti şi-şi are rude mai mult sau mai puţin îndepărtate în aproape întreaga literatură, a epocii. Nota personală a lui Gib Mihăescu n-o putem afla într-o latură atît de generală, ci în obsesia erotică, dezvoltîndu-se pînă la ţipăt şi sexualitate primară, uneori cu complezenţe şi chiar trivialităţi ce i-au fost reproşate de o critică totuşi foarte îngăduitoare din acest punct de vedere. Pe deasupra însă a acestor complezenţe, există la Gib Mihăescu o nostalgie a femeii inaccesibile, care dă o dimensiune poetică necontestată cărţilor sale. Punînd accentul pe critica socială în dauna a tot ce constituie viziunea personală a lui Gib Mihăescu, cronicarul *Luceafărului* nu face decît să privească partinic lucrurile. Acolo unde încercarea sa devine mai riscantă este cînd se afirmă că Gib Mihăescu rămîne în literatura română prin două

romane: *Braţul Andromedei* şi *Donna Alba*. Aici, cunoscătorul de literatură nu poate să nu se oprească şi să nu se întrebe: Dar *Rusoaica*? Întreaga critică literară a salutat în *Rusoaica* cea mai desăvîrşită creaţie a lui Gib Mihăescu, după care *Donna Alba*, a reprezentat o decepţie. Ce s-a întîmplat cu *Rusoaica*? Teodor Vîrgolici, în lungul său articol, nu-i consacră decît un mic paragraf, în care îşi ascunde stingherеala în dosul unei frazeologii orientate. „Autenticul talent de analist al sufletului uman de care dispunea Gib Mihăescu s-a irosit de data aceasta - ne înştiinţează el - într-o construcţie epică tributară unei viziuni artistice obtuze şi unor teze politico-ideologice false, propagate de burghezie şi moşierime". Şi nu ne spune care. Nici n-ar avea cum. Pentru că „teze“ nu există în *Rusoaica*, în afară doar dacă NISTRUL nu reprezintă o teză. Nistrul şi Basarabia, - iată cele două mari pete care apasă asupra acestui roman şi-l fac irecuperabil. Totul se poate camufla, totul poate fi învîrtit într-un fel sau altul, în afară de acest păcat de foc, de acest blestem, de această urgisire; de a pomeni de Basarabia ca pămînt românesc şi de Nistru ca hotar între noi şi Rusia. Şi dac-ar fi vorba numai de o frază-două în treacăt, ele ar putea fi tăiate ca în Cantemir, ca în Sadoveanu, ca la atîţia alţii. Dar iată aici Basarabia este pămîntul însuşi pe care se petrece acţiunea, şi Nistrul acea graniţă plutitoare pe care încearcă s-o treacă, înspăimîntate, victimele revoluţiei bolşevice. Din U.R.S.S. ar trebui să vină şi „Rusoaica” visată de el, cucerită şi apoi pierdută de un camarad al lui, şi probabil înecată în apele Nistrului cu misterul ei visat cu tot. Deoarece acesta este misterul obsesional al *Rusoaicei*: *Rusoaica* ea însăşi, bineînţeles, dar, odată cu ea, pămîntul neomenos şi tenebros de dincolo, de unde sosesc din cînd în cînd purtătorii de veşti, cu ochii măriţi de oroarea celor văzute, de unde vin purtătorii de umbre. Pămîntul imens al secretului negru, Rusia apasă peste întreaga carte, cu o

prezenţă aproape fizică şi o unitate, un fel de suflu gîtuit de animal fugărit, de om la pîndă, o exasperare a atenţiei ca în faţa marilor primejdii, care-i asigură un loc aparte în literatura română. E o carte de febre, bineînţeles, dar şi de veghe, iar erotismul nu e aici decît una din laturi, un mijloc de a te apropia de mister, iar nu finalitatea în sine. Iubire, desigur, dar şi straje, şi poate chiar presimţire…

Spectrul Nistrului apasă deci asupra *Rusoaicei*, iar nu cine ştie ce teze „moşiereşti" sau „burgheze". Nu putem reproşa cronicarului de la *Luceafărul* că nu pomeneşte acest spectru. Cine are dreptul azi în România să amintească de faptul că Basarabia a fost şi este pămînt românesc, că străjile româneşti stăteau pe Nistru, că acolo s-au ridicat cetăţile de veghe din moşi-strămoşi? Cine poate rosti numai „Basarabia" fără ca acest cuvînt să nu-l frigă, să nu-i împlînte pînă în măduva oaselor, frica? Dintre toate tabu-urile impuse de actualul regim, Basarabia este fără îndoială cel mai deplin.

Altădată învingătorii lăsau învinşilor posibilitatea cel puţin de a plînge. De a se plînge. Literatura noastră dinainte de înscăunarea regimului actual era plină de aceste lacrimi vărsate pe faţă, asupra uneia sau alteia dintre provinciile răpite, Ardealul, Basarabia. Azi progresul e neîndoios: se interzic lacrimile, se vrea ştearsă amintirea, se răpeşte pînă şi dreptul la pomenire. E dovada mereu vie că în România nu s-a petrecut o revoluţie, ci s-a instalat un regim de ocupaţie străină.

20 august 1963

Pierre Daix a îndrăznit să prefaţeze cartea lui Soljeniţîn, *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*!

Am asistat, în noiembrie 1950, la procesul intentat de David Rousset săptămînalului comunist*, Les Lettres Françaises*, în urma campaniei de calomnii lansată de

această publicaţie care îi reproşase lui David Rousset - în frazeologia injurioasă a epocii staliniste - c-a inventat, plătit bineînţeles de Wall Street, lagărele de concentrare sovietice. Îmi amintesc cum, la tribunalul din Paris, David Rousset deschisese marele, atrocele dosar al regimului coneentraţionar sovietic. Cu date, documente şi martori. Depuneau la bară Elinor Lipper, Margolin, Dallin. Mică, firavă, cu un aer de fetiţă veştejită înainte de a fi crescut, Elinor Lipper petrecuse 11 ani în lagărele din Siberia. Şi nu ajungeai să înţelegi cum pumnul acela de om (de fapt avea vreo 40 de ani, în clipa procesului) izbutise să reziste atîta timp groaznicului regim pe care-l descrisese într-o carte apărută puţin înainte sub titlul *11 ani în lagărele sovietice*. Margolin publicase şi el o mărturie, ca majoritatea celor citaţi la bara acuzării de David Rousset. Cu toţii nu vorbeau atît de cele îndurate de ei, ci insistau asupra faptului că, în chiar acel moment, sute de mii de oameni continuau să sufere în aceleaşi condiţii. Vorbeau pentru ceilalţi şi în numele celorlalţi. Vorbeau deci şi pentru Soljeniţîn care, la acea epocă, se afla încă în lagăr. Şi pentru miile de Ivani Denisovici.

În faţa lor, a tuturor, se afla Pierre Daix. Calomnia făcea haz, îşi bătea joc, nega. Lagăre în Uniunea Sovietică, sub dreapta domnie a lui Stalin? Nici gînd. Documentele? False. Martorii? Agenţi plătiţi de serviciile americane. Nici o îndoială, nici o tulburare. Pierre Daix era categoric. Şi tot atît de categoric a rămas şi atunci cînd Tribunalul a dat dreptate lui David Rousset. Şi pe urmă, nezdruncinat, numai după ce existenţa lagărelor a fost recunoscută de Kremlin, numai după raportul lui Hruşciov la Congresul al 20-lea, Pierre Daix şi-a întors conştiinţa ca pe o mănuşă, recunoscînd ceea ce tăgăduise altădată. Dar cu aceeaşi aroganţă. Din nou, fără frămîntare. Fără scuze şi fără explicaţii.

Oricine se poate înşela. Numărul de comunişti care au descoperit foarte tîrziu adevărul e mare. Dar, atunci cînd şi-au dat seama, au avut un şoc şi-au ştiut să tragă consecinţele. Nimeni n-a atacat pe cei care, rupînd cu partidul, de exemplu după revoluţia maghiară, şi-au analizat itinerariul erorii. Dar Pierre Daix nu numai că n-a analizat nimic, dar nu s-a obosit să rostească nici cîteva cuvinte pentru a ne anunţa că se înşelase. Aşa încît acum, cînd compară lagărele de concentrare staliniste cu cele naziste, găsind că cele staliniste erau mai groaznice pentru că din ele lipsea speranţa, cînd vorbeşte de „dezastrul politicii staliniste", de regresiunea umană provocată de marea teroare ce a împins Rusia spre o stare inferioară celei de dinainte de revoluţie, cînd elogiază pe Soljeniţîn, şi dă, în numele lui, lecţii de morală, sfidarea uimeşte.

Trăim o epocă bolnavă în care imposturile abundă. Ele nu trebuie să ne ascundă însă celelalte voci, neîntinate, ale victimelor. Soljeniţîn este o astfel de voce. Desigur cea mai curată din cîte au izbutit să se exprime, pînă acum, la lumina zilei în Uniunea Sovietică.

Alexandru Herzen spunea cîndva: „pentru un popor care nu se bucură de libertate politică, literatura este singura tribună de unde se mai pot face auzite strigătele indignării şi ale conştiinţei sale". Fraza este aplicabilă, întocmai, literaturii lui Soljeniţîn. Pentru ca revista *Novy Mir* să poată publica *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici* dezbaterile au ajuns la Comitetul Central. Presupunem că, în cursul acestor dezbateri, au fost evocate consecinţele posibile ale publicării (pînă atunci, universul concentraţionar nu fusese evocat decît prin aluzii, de Pasternak, Ehrenburg, Nekrasov, etc...). E greu de înţeles deci indignarea lui Hruşciov în faţa acestor urmări. În discursul său de reîngheţ din martie trecut, el se mira: „Se spune că revistele şi editurile sînt înnecate sub valul de manuscrise privind viaţa deportaţilor, a prizonierilor, a deţinuţilor din lagăre. Repet e o temă

foarte primejdioasă şi un material foarte penibil. Trebuie măsură... Dacă toţi scriitorii s-ar apuca să scrie numai asupra acestui subiect, ce-ar fi o astfel de literatură?“ Răspunsul e uşor de dat: o literatură autentică. „Tribună” de care pomenea Herzen. Că nu este dorită de Kremlin, e lesne de înţeles. Ceea ce însă e mai greu de priceput, este cum nu şi-au închipuit şefii din Rusia că Soljeniţîn va deveni, foarte repede, o pildă.

Mai întîi pentru că descrie cele suferite în lagărele sovietice fără comentarii, dar, în acelaşi timp, fără nici unul din aranjamentele cunoscute. Nu ţipă, dar nu ascunde. Iar lipsa de ţipăt, la el, devine un factor agravant. Din cei 8 ani, cît a stat în lagărele sovietice, Soljeniţîn alege, prin „eroul” său, Ivan Denisovici, o singură zi. O zi ca toate celelalte, mai bună chiar decît celelalte, o zi norocoasă, „aproape fericită”, cum îşi spune Ivan Denisovici înainte de a se culca. Or, ziua aceasta „aproape fericită” trăită de un ţăran care s-a obişnuit cu răul şi nu se gîndeşte să se plîngă, ziua aceasta „norocoasă” din cele 3653 cît urmează să stea Ivan Denisovici în lagăr, reprezintă un act de acuzare mai covîrşitor decît lungi şi docte tratate asupra aceluiaşi subiect. Privirea lui Soljeniţîn este atît de neînduplecată încît n-are nevoie să insiste, orice amănunt vorbeşte de la sine. Cu cît acest amănunt este relatat de Ivan Denisovici fără mirare, cu cît el îl găseşte mai banal, cu atît ni se pare nouă mai implacabil. Discreţia lui Soljeniţîn este cumplită.

Apoi, pentru că Soljeniţîn reintroduce într-o literatură saturată de eroi şi „oameni noi”, pe umiliţii şi obidiţii de totdeauna care au dat literelor ruseşti, în marile momente din trecut, pecetea lor de omenie. Omul simplu, omul de rînd, neînţelegînd dar îndurînd, victimă predestinată a făuritorilor de sisteme abstracte, îşi face, odată cu Soljeniţîn, reapariţia sfioasă. Mujicul lui Tolstoi, umilitul lui Dostoevski, înfrîntul lui Cehov, îşi recuceresc drept de cetate şi aruncă spre nefiinţa lor pe optimiştii făuritori de

veacuri noi, pe mareşalii decoraţi, pe stakhanoviştii entuziaşti ai realismului socialist. Pînă la apariţia „Zilei” lui Ivan Denisovici, nu se pomenea, oficial, în Rusia decît de victimele comuniste, revoluţionari şi apoi asociaţi ai lui Stalin, lichidaţi de el. Revoluţia îşi mîncase - după modelul clasic - fii şi-apoi îi reabilita (nu pe toţi, de altminteri). O afacere de familie şi de istorie, cu nume răsunătoare. Menite să acopere prin destinul lor excepţional, marea masă a celor pe spatele cărora se înfăptuise experienţa şi în dauna cărora se reprezentase tragedia. Anonimii care cereau de la viaţă doar dreptul - umil - să trăiască. O bucată de pîine, un dram de omenie, voiau ei mai mult? Era probabil prea mult. În loc de pîine li se dădeau fraze, în loc de omenie, erau îmbuibaţi cu frică. Anonimii aceştia - unul dintre ei a căpătat un nume, îl cheamă Ivan Denisovici - nu erau nici eroi, nici sfinţi. Dar dreptatea era de partea lor, nu pentru că erau mulţi ci pentru că, fiecare în felul lui, încercau să nu sporească răul din lume, să nu se slujească de cuvînt pentru a împila. Ani şi ani de zile, Rusia a fost acoperită de marea lor tăcere. Şi chiar acum cînd, prin Soljeniţîn, au recăpătat un glas, ei sînt sfioşi. Parcă nici Ivan Denisovici, nici Matriona n-ar şti să plîngă. Dar simpla lor prezenţă acuză.

În sfîrşit, ultimul motiv pentru care Soljeniţîn devine exemplar: talentul său. Literatura sovietică - în ce are ea mai bun în clipa de faţă - îşi caută o conştiinţă. Dar nu regăseşte dimensiunile de altădată ale literaturii ruseşti. Dacă lăsăm la o parte pe Pasternak, dacă eliminăm pe prea îndemînatecul Ehrenburg constatăm că un fel de parfum învechit se degajează din producţia sovietică, chiar şi din cea mai recentă şi mai curajoasă. S-a depus peste ea praful izolării. Interesul stîrnit de aceste scrieri - și e motivul atîtor traduceri - stă în valoarea de mărturie a unei noi stări de spirit. Estetic, Dudinţev n-a interesat pe nimeni în Occident, ci numai politic. Aksionov nu depăşeşte un nivel mediu, dar

oglindeşte mentalitatea unor tineri sovietici acuzaţi acolo de huliganism. Chiar Nekrasov, în *Kira* a rămas prizonierul unui stil de secol al XIX-lea. În atmosfera aceasta de bîjbîială literară, e greu să devii deodată contemporan cu ce se scrie în literaturile din Apus care au evoluat normal, necunoscînd cazuri şi încercuiri. Soljeniţîn e singurul, după Pasternak, prin care se face lumină. Nu printr-un stil modern, dar printr-un talent destul de mare pentru a-i îngădui orice, chiar să se slujească de un limbaj tradiţional. E nu numai un martor dar şi o voce. Prin care literatura rusească - iar nu sovietică - poate din nou vorbi în lume.

10 septembrie 1963

În afară de rare excepţii - Pasternak, Soljeniţîn - scrierile liberalizării din Uniunea Sovietică necesită un efort special de lectură. Un fel de dublă şi încordată privire. Un ochi citeşte din punctul de vedere al strictului adevăr, acest adevăr nu poate fi respectat, de unde iritarea. Un altul, din punctul de vedere al gradului de îndrăzneală la care a ajuns autorul, al felului în care a transgresat limitele impuse, de unde interesul.

Acest efort de dublă lectură este mai intens ca de obicei pentru *Memoriile* lui Ilya Ehrenburg. Două volume au apărut în traducere franceză, primul *Anii şi oamenii* descrie mai ales anii parizieni ai lui Ehrenburg dinainte de revoluţie, al doilea, *Un scriitor în revoluţie*, relatează, după cum o arată şi titlul, experienţa autorului în timpul revoluţiei ruseşti. Efortul este mai intens, mai întîi din pricina personalităţii lui Ehrenburg, specializat în „cotituri”. Apoi, prudenţa sa fiind proverbială, ai impresia că te afli în faţa unui barometru care-ţi indică exact pînă unde se poate merge, fără risc. Impresia aceasta poate fi uneori falsă, chiar barometrul, bine pus la punct a lui Ehrenburg, se lasă surprins de furtuni neprevestite - dovadă criticele ce i-au fost aduse în

momentul ultimului reîngheţ din Rusia. Dar Ehrenburg scapă totdeauna mai uşor decît alţii, îşi calculează mai bine linia de retragere, şi chiar atunci cînd n-a prevăzut vremea rea, ştie să se pună repede la adăpost.

Lectura mai e îngreuiată şi de faptul că Ehrenburg are pretenţia să scrie „Memorii”. Cum memoriile sînt menite să dureze, să poarte mai departe mărturie, lipsa adevărului stinghereşte mai mult decît într-o operă de imaginaţie. Or, adevărul nu poate fi încă rostit în Rusia zilelor noastre, şi din nefericire, nimic nu ne lasă să presupunem c-ar putea fi integral exprimat foarte curînd. În orice caz, nu de un Ilya Ehrenburg. *Memoriile*, sale destinate să înfrunte vremurile, nu pot să fie decît o oglindă a ceea ce cu puţin curaj şi cu multă dibăcie, putea fi spus în 1962-1963.

Pentru un tînăr sovietic al clipei de faţă, *Memoriile* lui Ehrenburg reprezintă totuşi un eveniment. Acest tînăr sovietic poate afla astfel că revoluţia a însemnat şi mizerie, şi nedreptate, dar mai ales că această revoluţie a fost însoţită, la începuturile ei, de o efervescenţă artistică şi literară în care au fost iniţiate toate formulele de avangardă care-i sînt prezentate acum ca decadente şi burgheze şi interzise ca atare. Ehrenburg insistă mereu asupra acestui lucru ca şi asupra dreptului la îndoială (cum ar putea să facă altfel autorul lui *Julio Jurenito*?), la căutarea personală, la spiritul critic. În plus, anumite portrete de artişti şi scriitori pînă mai ieri huliţi ca Meyerhold, Tairov, Marina Ţvetaieva, sînt redate în lumina lor reală. În climatul de ignoranţă din Uniunea Sovietică, *Memoriile* lui Ehrenburg au o putere de şoc.

În acelaşi climat de ignoranţă, ele sînt, în egală măsură, primejdioase. Un specialist al problemelor sovietice de talia lui Boris Suvarin, nota, cu prilejul apariţiei primului volum, atîtea erori voite, ca să nu spunem minciuni, cu toate că termenul ar fi deseori mai exact, încît mai totul ar fi meritat să fie rescris. Dar ceea ce în primul volum dezvăluia mai

ales dorinţa lui Ehrenburg de a se prezenta într-o lumină mai favorabilă şi de a exagera bunele sale relaţii cu Lenin, ceea ce părea că nu depăşeşte o laudă de sine exacerbată (volumul întreg - remarca Suvarin - e un fel de carnet monden menit să arate că Ehrenburg a cunoscut pe toată lumea care merita să fie cunoscută), ia, în al doilea volum, proporţii nocive. În capitolul pe care-l consacră lui Meyherhold, de exemplu, Ehrenburg lasă impresia că spune adevărul deoarece aminteşte de dificultăţile de care s-a izbit celebrul regizor, din pricina concepţiilor sale de avangardă. Dar uită să amintească de răsunătorul discurs al lui Meyerhold la Congresul directorilor de teatru din iunie 1939, la Moscova, în care anunţa moartea oricărei arte în Uniunea Sovietică şi nici de arestarea şi moartea sa într-un lagăr de concentrare. Aflăm doar că, în 1955, un procuror i-a spus lui Ehrenburg că Meyerhold a fost „calomniat”. Atît. Aceeaşi discreţie este observată şi în privinţa sinuciderii Marinei Ţvetaieva, revenită în 1939, din exil în Uniunea Sovietică, şi care şi-a pus capăt zilelor în 1941. Din nenumărate alte mărturii s-a aflat cum Marina Ţvetaieva n-a suportat realitatea descoperită la întoarcere. Numai Ehrenburg se preface a nu o şti.

„Discreţia” din cazurile de mai sus se transformă alteori, în agresivitate. Ehrenburg polemizează cu toţi cei care afirmă că Maiakovski s-a sinucis din dezamăgire faţă de revoluţia pentru care militase şi care fusese deformată sub ochii lui. Maiakovski el însuşi a lăsat destul de clar să se întrevadă motivele sinuciderii sale, ceea ce nu-l împiedică pe Ehrenburg să pretindă că o astfel de versiune e, pur şi simplu, o invenţie a celor care „profită de orice în lupta lor contra comunismului”. Tot astfel pentru Essenin, dezacordul dintre el şi drumul pe care o apuca „revoluţia” e altă „invenţie”. Essenin s-ar fi sinucis pentru că era… poet. Adică dezaxat din fire. Aceeaşi agresivitate relativ la Pasternak. Vinovaţi sînt cei care i-au dat lui Pasternak

premiul Nobel şi nu aceia care l-au împiedicat să-l primească.

Dacă Ehrenburg ar fi mai modest din fire sau în afirmaţii, ar putea să fie plîns: n-a putut să spună mai mult. Dar Ehrenburg îşi îngăduie insolenţe şi indignări. El se înfurie cînd este atacat comunismul, uitînd că toţi prietenii de care aminteşte, au căzut victime ale acestui comunism. Ehrenburg dă lecţii tuturor dar niciodată propriei sale ţări care s-a distins totuşi prin atîtea măceluri, atîta teroare, şi un atare imperialism, încît lasă în urmă, alături de Germania nazistă la capitolul ruşinii, celelalte naţiuni. Un supravieţuitor ca el, într-un cimitir de umbre, ar trebui să nu facă atîta zgomot, mai ales cînd îşi îndreaptă zarva şi ţipătul într-o singură direcţie.

Memoriile lui Ehrenburg nu vor rezista la primul vînt de adevăr care va sufla asupra Rusiei. Pînă la acel moment, ipotetic, utilitatea lor este tot atît de neîndoioasă pe cît de certă e primejdia pe care o conţin. Cînd libertatea e acordată de tirani, picătură cu picătură, astfel de situaţii paradoxale sînt probabil inevitabile.

29 octombrie 1963

Sub titlul *Le Verglas*, editura Plon, publică un volum clandestin venit din Uniunea Sovietică şi semnat cu un pseudonim, Abraham Tertz. În postfaţă un text asupra realismului socialist care a făcut vîlvă la Paris, cînd a apărut, în 1959, în revista *Esprit*, nesemnat.

De fapt, din Răsărit ne-au sosit două texte esenţiale asupra realismului socialist, şi ar fi injust să vorbim despre Abraham Tertz fără a reaminti mai întîi pe predecesorul său în definirea indefinisabilului realism socialist, Gyorghy Paloczi-Horvath. Azi refugiat în Occident, Paloczi-Horvath a jucat un rol important în mişcarea intelectuală care a precedat revoluţia maghiară. Pamfletul intitulat *În acelaşi*

timp a fost publicat în iulie 1956, în *Irodálmi Ujság* şi reprodus în numărul consacrat de revista lui Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, Ungariei (Ianuarie 1957). Nu rezistăm ispitei de a aminti aici cîteva pasagii:

„Unele tablouri ale lui Rembrandt nu reprezintă - ceea ce este o greşeală - decît pe locuitorii din Olanda, femei sau bărbaţi, nu tocmai frumoşi. Unul dintre ele - tabloul unei bătrîne - neglijează factorii pozitivi relativi la populaţia de sex feminin din Olanda acelor timpuri. Într-adevăr, Rembrandt nu ne arată în acelaşi timp că existau şi femei frumoase în vremea lui. În *Sonata Kreutzer*, Tolstoi calomniază pe soţii ruşi deoarece nu scrie în acelaşi timp că, în imensa lor majoritate, soţii ruşi nu erau aşa de bănuitori şi geloşi ca eroul său. Este, tot astfel, regretabil că Balzac a neglijat să pună în lumină elementele pozitive în *Père Goriot* căci este evident că în Franţa de atunci toate fetele nu-şi exploatau părinţii cu un egoism atît de crunt. Shakespeare, în *Hamlet*, - şi trebuie condamnat pentru acest fapt - a uitat să arate şi părţile bune ale situaţiei din Danemarca. Complăcîndu-se în descrierea stărilor sufleteşti dezlînate ale unui prinţ prea intelectual, el a omis să ne arate şi alţi prinţi plini de energie şi de vigoare şi să ne semnaleze faptele pozitive ale celor de la Curte. El a greşit, pe de altă parte, nevorbindu-ne decît de *the law delay* şi de *the insolence of office*, fără să sublinieze munca eficace din unele administraţii.

„În general se poate constata cu dezolare că cele mai mari nume din literatură şi artă au păcătuit împotriva acestui principiu după care trebuie arătat ce se petrece în acelaşi timp şi care constituie una din legile esenţiale ale esteticii. Pentru a te conforma acestei legi trebuie să fi foarte prudent cînd reprezinţi personaje individuale - ceea ce de altminteri nu este prea recomandabil. Să presupunem, de pildă, că eroul meu este muncitor de laborator şi că, din păcate, cam bea şi umblă după femei. N-ar trebui să-mi

procur la fişierul central toate adresele muncitorilor de laborator şi să fac o anchetă serioasă? După care aş constata că, dacă eroul meu este beţiv şi umblă după fete, în schimb 8734 dintre colegii săi au un caracter drept şi sînt sobri, 648 dubioşi la capitolul femei dar ireproşabili la băutură, iar 683 beau de sting dar nu se interesează de femei. Astfel de cercetări socialo- statistice n-ar cere decît vreo zece ani şi trei sau patru generaţii de scriitori ar fi perfect în stare să ducă la bun sfîrşit redactarea unei povestiri cu vreo şase personaje.

„Acest principiu ar merita de altminteri să fie întrebuinţat cu efect retroactiv. Pentru a cita încă o dată pe Shakespeare, este indiscutabil că felul în care ne descrie în Macbeth pe curtizanii regatului scoţian şi pe soţiile lor este fals pentru că este unilateral negativ. Pentru a fi conştiincios ar trebui să întreprinzi cercetări minuţioase în arhive, să stabileşti statistici exacte şi, eventual, să completezi piesa prin alte cinci acte menite să pună în lumină ceea ce ar fi trebuit arătat *în acelaşi timp*.

„Şi în pictură, sarcinele de îndeplinit sînt imense (...) Cazul lui Leonardo da Vinci este pozitiv dar, în *Gioconda*, de exemplu, el n-a reprezentat decît surîsul tovarăşei cu pricina. Or este evident că acesteia, chiar dacă surîdea cîteodată, i se întîmpla să rîdă, sau să plîngă, sau să se lase dusă de melancolie, sau să fie furioasă. Toate aceste stări ar fi trebuit să-şi afle locul în vreo jumătate de duzină de tablouri pe aceeaşi nesfîrşită pînză (...).

„Faptul de a insista îndeosebi asupra caracterelor negative este din nefericire, prea obişnuit în medicină. Ştiinţa medicului este caracterizată prea deseori de concepţii unilaterale, iar medicii uită în mod sistematic să spună pacientului, bolnav, de pildă, de rinichi, că, în acelaşi timp, ficatul, inima şi stomacul său funcţionează impecabil şi că n-are nici urmă de diabet sau epilepsie. În ansamblu şi în mod general, individul cu pricina este sănătos, ceea ce ne

face să ne întrebăm dacă trebuie să recurgă la un tratament radical. Dar vai, astfel de diagnosticuri negative şi cu totul unilaterale, întunecă judecata bolnavului care nu se mai gîndeşte decît să se dezbare de rinichiul bolnav în loc să se bucure de funcţionarea perfectă a marii majorităţi a organelor sale (...)

„Cît despre poezie, ar fi bine să se suprime unele genuri în întregime. În general, elegia nu arată îndeajuns părţile surîzătoare ale vieţii, în timp ce în odă nu există critică obiectivă. În lirismul propriu-zis, rolul jucat de iubire este excesiv, în detrimentul cuceririlor ştiinţei, industriei, comerţului şi agriculturii. Cutare poet uită, pentru farmecele unei oarecare Lila, faptul important că în cursul anului precedent 13 milioane de fişe de intrare, diverse, mai mult ca înainte, au fost acordate în administraţie. Şi mai uită că producţia obţinută de întreprinderea „Pentru punerea în valoare a inspiraţiei" a făcut un salt uimitor înainte. Tot astfel, este regretabil că cea mai mare parte a poemelor celebre nu respectă un just echilibru între pozitiv şi negativ şi nu cuprind date statistice exacte. Dacă Endre Ady ar fi intitulat poemul său în loc de *Sînge şi Aur*, „Umori şi metale“, ar fi evitat o restricţie atît de supărătoare. Cele două versuri celebre ale lui Verlaine: „*O triste, triste était mon âme / À cause, à cause d'une femme*„ ar fi în ansamblu ireproşabile dacă poetul n-ar trece astfel sub tăcere faptul că alte femei, dimpotrivă, i-au bucurat mult sufletul”.

Pamfletul lui Paloczi-Horváth - din care n-am reprodus decît unele fragmente - a fost unul din textele revelante ale revoluţiei maghiare. Dar putem vorbi de un pamflet? Cînd ne gîndim că în România socialistă exista o „şcoală” de poezie, şi i se mai spunea şi Eminescu, ne dăm seama că realitatea a depăşit ficţiunea.

Abraham Tertz scrie la rîndul lui:

„Ce este realismul socialist? Ce înseamnă această expresie bizară care supără urechea? Poţi să vorbeşti de un idealism socialist, capitalist, creştin sau mahomedan? Această idee iraţionala corespunde oare la ceva real? Poate că nu există! Poate că nu e decît o viziune de intelectual, cutremurat de spaima izvorîtă din fantasticele tenebre ale dictaturii staliniste. Sau să fie vorba de demagogia ordinară a lui Jdanov, sau de o nebunie senilă a lui Gorki? E o ficţiune, un mit, o invenţie a propagandei?“

În orice caz, mitul a fost impus ca o realitate.

„Literatura, pictura, teatrul sovietic se străduiesc să demonstreze, cu orice preţ, că există. Se evaluează producţia realismului socialist, în miliarde de foi imprimate, în kilometri de pictură şi peliculă cinematografică, în secole de ore. Mii de critici, de teoreticieni, de pedagogi îşi bat capul şi răguşesc încercînd să explice, să aducă la lumină caracterul materialist şi natura dialectică a realismului socialist”.

În sfîrşit, după o lungă analiză în care arată cum a distrus realismul socialist orice creaţie în Rusia, Abraham Tertz încheie afirmînd că unei epoci atît de aberante, crude şi mistificatoare ca aceea comunistă nu-i poate corespunde decît o artă „fantasmagorică”.

„În clipa de faţă, îmi pun toate speranţele într-o artă fantasmagorică, ce-ar avea în loc de scop, ipoteze, o artă în care grotescul ar înlocui descrierea realistă a vieţii noastre zilnice. Aceasta este arta care ar corespunde cel mai bine spiritului epocii noastre. Fie ca imaginile exagerate pînă la deformare ale lui Hoffmann, Dostoievslci, Goya, Chagall şi Maiakovski, cel mai realist socialist dintre toţi, ca şi acelea ale altor realişti şi ne-realişti, să ne înveţe cum să fim veridici, cu ajutorul absurdei fantezii”.

Acest rechizitoriu era publicat deci, fără nume de autor, în 1959. Un an mai tîrziu, în colecţia revistei poloneze din exil *Kultura*, şi apoi în revista pariziană *Preuves* (martie, 1960)

apărea o nuvelă a unui scriitor sovietic, semnată cu pseudonimul Abraham Tertz, care părea a fi prima punere în aplicare a acestei arte „fantasmagorice”.

Volumul publicat acum de Plon, care conţine şi textul asupra realismului socialist, şi nuvela intitulată *Cetăţeni*, *Tribunalul*, vine să ne arate că acelaşi scriitor îşi ilustra de fapt teoria.

Desigur grotescul ca metodă de exprimare a unei realităţi aberante, nu e un fenomen inedit în Răsărit. Dacă n-ar fi să numim decît pe polonezul Slavomir Mrozek care încă din 1957, obţinea, în ţara lui, un premiu, şi a cărui piesă *Poliţia* a fost reprezentată în 1960, la Paris, şi-ar fi de ajuns pentru a ne da seama că absurdul se afla la el acasă, acolo unde, totul, în cotidian, îl oglindea. Dar pentru literatura sovietică, fenomenul pare nou. Rupînd deci cu tradiţia realismului, Abraham Tertz descrie cu precizie, dacă nu şi cu tot harul pe care o astfel de ambiţie l-ar cere, esenţa regimului stalinist, într-o atmosferă de teroare, într-o lume populată cu vise, monştri, demoni, fiecare din trăsăturile specifice unui astfel de regim - denunţul, frica, obsesia colocatarilor, supravegherea poliţistă - îşi dobîndesc dimensiunile lor exacte care aparţin fantasticului.

Şi e probabil semnificativ că două cel puţin din cărţile care au oglindit cu exactitate infernul unui astfel de regim totalitar - *1984* al lui George Orwell şi actualul volum al lui Tertz, n-au izbutit s-o facă decît adoptînd, primul utopia negativă, iar cel de al doilea, fantasticul. Prin amplificare excesivă la Orwell (o fotografie mărită pînă la ultimele limite), prin renunţarea la discursul logic pentru Tertz (negativul unei fotografii) realul este într-adevăr restituit în întreaga lui monstruozitate.

De ce să ne referim însă neapărat la Orwell cînd Tertz dispunea, în propria lui tradiţie, de una din primele mari utopii negative ale secolului, *Noi* de Zamiatin?

Destinul lui Zamiatin aminteşte de acela al lui Pasternak. Bolşevic, înainte de revoluţia rusă, printre primii opozanţi împotriva conformismului „revoluţionar” în literatură, Zamiatin este suspectat de cenzură încă de prin 1920. Data la care îşi şi termină cartea *Noi*. Interzis în Rusia, romanul utopic al lui Zamiatin nu vede lumina tiparului decît în străinătate - ca şi *Doctorul Jivago*. În 1929, apar fragmente în limbile engleză şi cehă, iar apoi, traducerea franceză integrală, în editura Gallimard. Stalin nu-şi impusese încă total teroarea în literele sovietice, şi totuşi campania dusă împotriva lui Zamiatin - şi în acelaşi timp împotriva lui Boris Pilniak - reaminteşte pe aceea a cărei victimă a fost Pasternak. Sindicatul scriitorilor condamnă pe Zamiatin şi Pilniak, iar la Moscova şi Leningrad, scriitorii, întruniţi în adunări generale, aprobă condamnarea. Zamiatin răspunde, acuzînd la rîndul lui, şi îndrăzneşte un gest ce va rămîne fără posteritate: demisionează. Concediat de pretutindeni, singur, hulit, fără să mai poată publica un rînd în Rusia, Zamiatin (şi aici comparaţia cu Pasternak se încheie) ia hotărîrea să plece. Îi scrie - fără nici o linguşire - lui Stalin şi obţine paşaportul. De atunci şi pînă azi, Rusia a pierdut memoria lui *Noi*, pe măsură ce acţiunea se transplanta din ficţiunea lui Zamiatin în realitatea sovietică.

În *Noi*, acţiunea se desfăşoară în secolul al XXVI-lea, într-un stat unic, complect standardizat în care locuitorii poartă numere în loc de nume, iar uniforma înlocuieşte haina. Viaţa lor este pusă la punct, în mod ştiinţific. Morala este asigurată de paznici speciali ajutaţi de spioni voluntari. Există masele, o clasă privilegiată, şi Marele Binefăcător. Cel care, într-o astfel de lume, îşi ţine Jurnalul, se află printre constructorii unui proiectil extraordinar care va îngădui să se ajungă în celelalte planete, pentru a le anexa statului unic. Pînă în clipa cînd începe acţiunea, el era un om normal, adică n-avea nici suflet, nici conştiinţă. Brusc, se îmbolnăveşte; îşi descoperă, prin iubire, un suflet. Cum

însă femeia de care se îndrăgosteşte este o revoltată, eroul mai dobîndeşte şi o conştiinţă. Boala este totală. Revolta pusă la cale de femeia care visează la libertate eşuează. Ziarul local anunţă c-a avut loc o epidemie, oamenii care s-au răzvrătit suferă de... imaginaţie. O simplă şedinţă de raze îi va tămădui. Femeia I-330 şi complicii ei sînt supuşi unor torturi ştiinţifice şi ucişi. Savantul numărul D-503, operat de imaginaţie, este readus la starea normală. Ca şi la Orwell, ca şi la scriitorul german Walter Jens.

Zamiatin a fost însă primul care a analizat, prin oglinda mărită şi schematizată a utopiei negative, trăsăturile societăţii sovietice totalitare, cînd ele abia se desenau. Prin aceasta, şi nu prin realizarea literară, are întîietate. Un fel de prioritate de profet care a ţipat în pustiul conştiinţelor.

Dată fiind evoluţia stării de spirit printre intelectualii ruşi, va avea oare Abraham Tertz mai multe şanse decît Zamiatin?

18 noiembrie 1963

Ori de cîte ori o ştire sau o situaţie din Uniunea Sovietică mi se pare neclară, misterioasă, inedită, nu recurg pentru a o descifra la analizele marxiste, ci la un text-cheie, un fel de dicţionar care-mi ajută să găsesc, de fiecare dată, traducerea exactă. Dicţionarul meu este Marchizul de Custine. Această personalitate aprig discutată, dar fascinantă a secolului al XIX-lea parizian, a scris pe la mijlocul veacului trecut o carte care a făcut mare vîlvă, *Rusia în 1839*. Cartea, în patru volume, nu este numai o mărturie asupra Rusiei ţarului Nicolae I şi o profeţie politică, ce trebuie alăturată avertismentelor de la noi ale lui Eminescu sau Bălcescu, ci şi un document deschis zilelor noastre. Nu cred să existe o trăsătură a regimului stalinist şi post-stalinist care să nu-şi aibă echivalenţa în „Scrisorile” din Rusia ale Marchizului-proroc. Desigur, Custine nu este

singurul care a prevăzut vocaţia imperialistă a Rusiei, în multe din formele pe care le-a luat azi, Tocqueville, Montégut, sau Marx el însuşi, vedeau în pravoslavnica Rusie una din primejdiile majore ce aveau să se abată într-o zi asupra Europei. În impresiile sale de călătorie, Custine surprinde însă realitatea rusească în cele mai mici amănunte, şi aceste amănunte sînt mai grăitoare decît orice teorie. De aceea ne şi putem sluji de această carte ca de un dicţionar.

Astfel, deschizînd volumul lui Ivan Valeri, *Musca*, apărut recent în traducere franceză, la Plon (textul a sosit la Londra mai întîi, clandestin, din Rusia), destinul autorului m-a făcut să mă gîndesc din nou la Custine. Ivan Valeri, pe numele lui adevărat Valeri Tarsis, nesuportînd limitele liberalizării, a renunţat să-şi mai publice scrierile în Rusia, preferînd, cu toate riscurile, să le trimită în Occident. Riscurile nu puteau fi, în orice caz, aceleaşi ca sub Stalin. Şi n-au fost. Tarsis şi alţii ca el, care şi-au publicat cărţile în Occident, Essenin-Volpin, Nariţa, au fost declaraţi pur şi simplu nebuni şi închişi în spitale psihiatrice. Procedeul să fie însă nou? E de ajuns să-l deschidem pe Custine pentru a ne da seama că el se inspiră de fapt dintr-o veche metodă ţaristă.

Sub Nicolae I, trăia la Moscova un om „mistuit de iubirea pentru adevăr, patimă primejdioasă oriunde şi ucigătoare în Rusia“. Astfel ni-l prezintă Custine pe Petre Ceadaaev, care a provocat, în 1836, un mare scandal la Moscova, publicînd în gazeta *Telescopul*, prima din „Scrisorile” sale filozofice, text vehement anti-rusesc, în care, printre altele, afirma că religia catolică ar fi mai favorabilă dezvoltării spirituale decît cea ortodoxă, prima fiind universală, a doua legată de necesităţile politice şi de ambiţiile naţionale ale unei ţări. Cum a trecut un astfel de pamflet la cenzură, nimeni nu-şi poate explica. Moscova şi Petersburg încremenesc. Revista este suprimată, redactorul-şef trimis în exil. Întreaga Rusie

intelectuală aşteaptă, cu respiraţia tăiată, să vadă ce i se va întîmpla autorului. Iar cînd Nicolae I îşi dă verdictul, spaima se îmbină cu uimirea. Numai un nebun - decretează împăratul - poate susţine astfel de aberaţii. Deci Ceadaaev este nebun şi trebuie îngrijit ca atare. Dar să-i lăsăm cuvîntul lui Custine:

„Împăratul declară că nu poate fi vorba de pedeapsă, că nu există un criminal ce trebuie lovit, ci doar un nebun ce trebuie închis şi adaugă că bolnavul va fi dat pe mîna medicilor. Această tortură de un nou gen a fost aplicată imediat şi într-un fel atît de sever încît nebunul presupus, un martir al adevărului, a fost pe punctul de a-şi pierde minţile, conform hotărîrii venite de sus. Azi, după trei ani de tratament pe cît de înjositor pe atît de crud, nefericitul teolog începe să se bucure de oarecare libertate dar, în acelaşi timp, ca prin miracol, se îndoieşte de propria sa raţiune şi, după cum s-a hotărît de sus, mărturiseşte că n-a fost în toate minţile. Iată un exemplu recent asupra felului în care sînt soluţionate cazurile de conştiinţă, azi, în Rusia".

Azi, în Rusia, cînd Tarsis, Esenin-Volpin, Nariţa, sînt decretaţi nebuni pentru că sînt mistuiţi „de iubirea pentru adevăr, patimă primejdioasă oriunde şi ucigătoare în Rusia", nu se inovează deci nimic. Se perfecţionează doar. Pe vremea ţarului Nicolae I, nefericitul scriitor era „îngrijit" la el acasă. Acum este închis la azilul de nebuni.

Ultima traducere a cărţii lui Custine a fost publicată la Moscova de către Societatea deţinuţilor şi exilaţilor politici în 1930, dispărînd apoi din circulaţie. Nu este deci exclus ca Valeri Tarsis s-o fi citit. Şi dacă nu, cunoştea, ca toţi ruşii, precedentul cu Ceadaaev. De aceea poate în povestirea sa, *Musca*, eroul, un intelectual prea îndrăzneţ presimte ce i se poate întîmpla:

„Rozalia mi-a spus că pot să mă declare nebun. La noi, în Rusia, există o puternică tradiţie în acest sens... Dar nu mai

mi-e frică de nimic. Am pierdut prea multe. Aşa că a pierde şi viaţa nu mi se mai pare cumplit”.

Ce pierduse Taris, mai înainte? Iluziile? Prima din cele două povestiri ale volumului ne oferă un fel de autobiografie spirituală. Fiu al unui revoluţionar închis sub ţari şi dispărut apoi într-una din epurările staliniste, Valeri Tarsis, ca şi eroul cărţii sale, tace de-a lungul stalinismului. Dar moartea lui Stalin îi trezeşte speranţe. Prea mari. Îşi dă repede seama c-au fost exagerate, însă nu se mai poate opri, vrea să spună tot ce are pe suflet, în carte, eroul scrie o teză asupra „Statului şi socialismului” în care demonstrează că regimul sovietic n-are nimic de a face cu socialismul, că este, în fond, „un Leviathan birocratic cum nu s-a mai văzut vreodată” şi care dă naştere unei „mulţimi impersonale, lascive şi laşe de birocraţi şi de oameni care muncesc nu din conştiinţă, ci din frică”. Şi mai constată că „socialismul sovietic este o închisoare şi nu există nimic comunist în Rusia”. Exclus din partid, prigonit, el nu renunţă însă la teza lui, pînă la moarte. După cum Tarsis nu renunţă să scrie, pînă la internarea în spitalul de nebuni, internare pe care de altminteri o prevedea. De ce? „Pentru că - descrie Tarsis pe eroul lui – el nu are darul mimetismului, această artă majoră a epocii noastre". Pentru că nu se poate supune autocriticii: „A se pocăi este o modă la noi. Şi nimeni n-a încercat încă să demaşte această mascaradă… Toată lumea ştie că e o vulgară mascaradă, dar se preface a crede în ea… Şi iată că, în ceasul de pe urmă, eu trebuie să îndeplinesc ceea ce n-au îndrăznit să facă ideologii şi artiştii".

Şi nici nu poate fi asemuit unui artist. Tarsis nu ajunge la literatură fiind prea obsedat de realitatea aşa cum i se prezintă în faţa ochilor. De o parte, poporul, sătul de frazeologie oficială. „E imposibil să înşeli poporul - spune eroul din *Musca*. Azi el nu mai crede în partid… Sute de oameni simpli mi-au spus că acum e mai rău decît sub ţari”.

Printre aceste sute de oameni, un director de kolhoz care exclamă: „Kolhozurile milionare, ce comedie! Rubla sovietică nu valorează nimic. Nu dai pe ea o singură copeică de pe vremea ţarilor... Membrii de partid nu-s buni de nimic. Numai vorba de ei... O bandă de secretari care se tot plimbă cu maşina şi se abat în dreapta şi stînga ca nişte lăcuste. Nu sînt în stare decît să dezorganizeze. E mai rău decît sub ţari. Iată ce spune poporul".

De cealaltă parte, birocraţii, intelectualii birocraţiei, ideologii, redactorii de realism socialist. Unul dintre ei afirmă textual: „În redacţia noastră, refuz orice pagină care ar conţine cea mai mică aluzie la situaţia reală. Orice om, şi îndeosebi un scriitor, care spune adevărul este un duşman al poporului. E de ajuns acest adevăr să fie murmurat. Orice redactor care se respectă nu va lăsa să treacă nici o urmă de adevăr... Cît despre realismul socialist, nimeni nu ştie ce înseamnă aceste două cuvinte. O operă de artă este cel mai mare miracol de pe pămînt. Iată de ce consider că-i datoria mea de membru de partid să distrug miracolele. Noroc că Tolstoi a murit la timp".

Acelaşi tip de redactor, poartă, în a doua povestire din volum, un nume care devine, pentru Tarsis, un simbol: Vesiolov. „Mi se pare că văd peste tot numai Vesiolovi. Şi cu toţii, mă pîndesc. Vesiolovii stau între mine şi cititorii mei. Mi-am scris testamentul, în speranţa că Vesiolov nu este etern..."

Şi pe deasupra tuturor Vesiolovilor, garantul lor: şeful partidului. Poate că multe i s-ar fi iertat lui Tarsis dacă din carte ar fi lipsit acest portret al lui Hruşciov, aşa de uşor de recunoscut sub numele de Apostolov. Dar poate că nu. Chiar dacă n-ar fi făcut din Hruşciov un personaj în *Musca*, i s-ar fi trecut oare cu vederea citatele din *Posedaţii* din Dostoevski în care vedea prototipul actualilor birocraţi ai minciunii, descrierea condiţiilor mizere ale populaţiei, negarea oricărui drept de a numi socialism ceea ce se

petrece în Rusia, şi pînă la sfîrşit această frază despre socialism în general?

„Nu se ştie încă ce este un pseudo-socialism. De altminteri, toţi socialiştii sînt pseudo. Deoarece, toate socialismele s-au dovedit a fi, în practică, un fel de delir al unui beţiv. Diferenţa dintre bolşevici şi menşevici, constă, la urma urmei, doar în cantitatea mai mare, sau mai mică, de rău pe care au adus-o în lume".

De fapt, totul ar trebui citat din acest volum, care nu e literatură ci mînie. Pentru că nu există rînd şi pagină care să nu amintească alte rînduri, şi alte pagini de acum peste un veac, ale marchizului de Custine.

Patima adevărului n-a încetat deci, din 1839 şi pînă azi, să mistuie conştiinţele în Rusia.

30 noiembrie 1963

Plutarch povestea: „Cînd se aflau, spre seară, prin împrejurimile Echinadelor, vîntul deodată s-a potolit şi vasul a fost dus de valuri spre insulele Paxas. Călătorii erau treji şi mulţi dintre ei îşi petreceau chiar vremea bînd, cînd, deodată, s-a auzit o voce care-l chema pe Thamus cu atîta forţă încît toată lumea a fost surprinsă. Acest Thamus era un pilot egiptean prea puţin cunoscut de pasageri. El s-a lăsat chemat de două ori, fără să răspundă, la a treia chemare a răspuns. Atunci vocea i-a spus: - Cînd te vei afla în dreptul mlaştinilor, anunţă că Marele Pan a murit. (...) Cînd vasul a ajuns în dreptul mlaştinilor, vîntul iar s-a potolit. Şi atunci Thamus s-a urcat la pupa corăbiei şi, cu faţa întoarsă spre mal, a ţipat cum i se poruncise: „Marele Pan a murit!"

Ţipătul lui Thamus dezvăluia ceva precis, moartea imperiului roman. Călătorii de pe corabie erau treji şi totuşi nu înţelegeau. Ei benchetuiau crezîndu-se mai departe sub protecţia marelui Pan, dar prezicerea fusese lansată şi ea

avea să se împlinească. Cadavrul marelui Pan se întindea între somnul lor şi trezia profeţiei.

Şi în vremea noastră, prorocirea se repetă: marele Pan a fost răpus, ideologiile au decedat. Între noi şi ziua de mîine nu se mai află o credinţă ci doar cadavrul unei ideologii răpuse de propria ei desfigurare în istorie. Dar, ca în piesa lui Eugen Ionescu *Comment s'en débarrasser*, cadavrul suferă de o boală, „progresiunea geometrică", el creşte şi se întinde peste regiunile cu oameni surzi şi orbi, care nu vor să înţeleagă că nu mai e decît un stîrv.

Pe aceştia îi înştiinţează din nou sub forma unui roman - şi încă a unui roman de aventuri - intitulat tocmai *Le Grand Pan est mort*, scriitorul francez Jacques-Francis Rolland.

Profesor de istorie, gazetar, reporter la ziare de stînga, J. F. Rolland a fost un militant îndîrjit al partidului comunist pînă la revoluţia maghiară. Cînd studiază acum mentalitatea unui militant comunist ca personajul său, Loudun, el se referă la o experienţă trăită. O declara de altminteri într-un interviu: „Loudun este aproape identic mie. În 1947, eram o caricatură a ceea ce sînt azi. Buna mea credinţă şi fanatismul meu mă îndemnau să fac şi să spun lucruri care acum mi se par groteşti. Cu declaraţiile intelectualilor din partid s-ar putea alcătui o antologie humoristică ce-ar provoca uimirea".

Intriga însăşi a cărţii este inspirată lui Rolland de o experienţă personală. În 1947, el este trimis de ziarul *Ce Soir* în Orientul Mijlociu pentru o serie de reportaje, în acelaşi timp însă, el este însărcinat de fruntaşul comunist Marty să ia contacte secrete cu partidele comuniste de acolo. În roman, pînă şi numele lui Marty este păstrat. Aici se opreşte asemănarea. Deoarece dacă Loudun, chiar dezamăgit, rămîne în partid, Rolland, cum am văzut, rupe cu el. De fapt distanţele interioare şi le ia din 1947, o dată cu procesul de la Praga. De ce a aşteptat atît de mult - înainte de a-şi lua hotărîrea? „Iată întreaga problemă a

fanatismului politic - răspunde el. Nu trebuie să se creadă că membrii de partid ignorau realitatea. Eu, de pildă, n-aveam nici o iluzie asupra proceselor de la Moscova, din 1936-1937. Eu, comunist convins, ştiam că erau falsificate. Dar acceptam, văzînd în ele una din acele etape tragice însă necesare, inerente oricărei revoluţii (...). Azi cred că adevăratul intelectual este acela care ia poziţie pe probleme concrete şi care respinge orice sistem ideologic".

Această poziţie din urmă este exprimată, în roman, de un alt erou - personajul-cheie - scriitorul Morlot. Mai întîi suprarealist, apoi comunist, Morlot iese din partid încă de pe vremea războiului din Spania, imediat după întoarcerea sa de la Moscova („Moscou la gâteuse", cum o numise Aragon pe vremea cînd el însuşi suprarealist şi nu fusese încă atins de „ramoleala" realismului socialist). Morlot a înţeles deci devreme. Prea devreme chiar. În anii cînd are loc acţiunea romanului, în 1947, el se simte izolat, în luciditatea lui de gheaţă. „Tristeţea lui Morlot - scrie Rolland în postfaţa romanului - nu venea din sfîrşitul „iluziei lirice„ (Rolland este printre cei care au aderat la comunism sub influenţa romantismului revoluţionar al lui Malraux), Morlot prevăzuse epoca de tranziţie care ne tulbură azi, cu perspectivele ei închise, cu fărîmiţarea rapidă a sistemelor, cu prăbuşirea ideologiei". Morlot spune despre el însuşi în roman: „Am semnat prea devreme actul de deces al secolului al XIX-lea".

Ce înseamnă „prea devreme"? Tot Rolland ne răspunde: „în 1945, intelectualii descopereau marxismul, cu douăzeci de ani întîrziere, tocmai cînd se încarnase şi se denaturase într-o putere despotică". Dat fiind acest decalaj, Morlot nici n-avea cui să anunţa că Marele Pan murise.

Acum însă Rolland consideră c-a sosit vremea de a insera ţipătul într-un roman, şi încă într-unul de aventuri cu trei muşchetari care, ca la Dumas, sînt patru. Numai că, de la Dumas pînă la noi, vremurile s-au schimbat atît de mult

încît muşchetarii nu mai pot trăi aventura pură, ci numai una ideologică. Anunţîndu-i în acelaşi timp, moartea. Marele Pan a murit! Dar cîţi călători, de pe marea corabie a iluziilor, vor înţelege?

23 decembrie 1963

Orice om poartă în el o indiscutabilă sete de justiţie, de adevăr. De-a lungul vremurilor a căutat-o în religie, la semenii lui, în societate. A găsit-o sau nu, dar fără această căutare şi această frămîntare n-a putut şi n-a ştiut să trăiască. Acolo unde noţiunile de justiţie şi adevăr - oricît de relative ar fi ele - sînt cu totul absente, sau luate în derîdere, omul respiră greu, se simte înconjurat de miasme, se înfundă în mocirle, este bolnav. Germania a fost în stare să se refacă după oroarea nazismului, pentru că totul s-a încheiat printr-o catastrofă şi cea mai mare parte dintre responsabili a plătit.

Dacă după teroarea stalinismului se respiră încă greu nu e numai din pricina fricii difuze ce continuă să circule în celula socială, dar şi pentru că nu s-a produs nici un catharsis. În ţările şi partidele comuniste, tot staliniştii sînt aceia care destalinizează. Unul dintre scriitorii ruşi care ispăşeşte într-un spital de nebuni curajul de a fi vrut să spună tot adevărul a afirmat că libertatea care-ţi vine de la tirani este vecină cu sclavia. Singurele ţări în care atmosfera este mai purificată, în ciuda dictaturii partidului, sînt fără îndoială Polonia şi Ungaria în care, fie numai o clipă, adevărul a putut să fie spus, libertatea - chiar relativă - smulsă, iar nu acordată. Oricum va evolua acest proces îmbîcsit al destalinizării, el va fi însoţit de un fel de iritare, de nesatisfacţie, de putrezeală interioară atîta timp cît va fi condus de foştii responsabili ai stalinismului.

Unul din exemplele cele mai clare (deoarece nu este învăluit de necesitatea ipocriziei şi se desfăşoară în

contextul unei ţări libere), este, fără îndoială, acela al partidului comunist francez. Nu se mai numără stallniştii destalinizatori care iau marea cotitură fără să binevoiască, a o lămuri, a se lămuri pe ei înşişi. Subînţelegînd că ei nu s-au înşelat niciodată, doar buna lor credinţă a fost înşelată, nu se mai obosesc cu mărturisirile sau justificările.

E normal ca o astfel de atitudine să indigneze. În primul rînd pe acei foşti comunişti care au asumat riscurile explicaţiei cu ei înşişi. Astfel, tînărul sociolog Edgar Morin, care în cartea sa *Autocritică*, îşi analiza mistificarea şi demistificarea, succesive, scria recent, referindu-se la cîţiva fruntaşi ai destalinizării din partidul comunist francez:

„Wurmser, Aragon, Daix, au fost nişte stalinişti abominabili, apoi nişte destalinizatori fără voia lor. Iată-i acum purtători de cuvînt, veseli, ai destalinizării. Nu joacă teatru, ceea ce e liniştitor, dar n-au suferit vreo conversiune, ceea ce e neliniştitor. Pur şi simplu, au uitat, încetul cu încetul, ce fuseseră mai înainte... Nu le-a mai rămas decît reflexul feroce împotriva unor „mizerabili" a căror existenţă le reaminteşte de propriul lor trecut. Nu devin duri decît atunci cînd le conteşti monopolul anti-stalinismului, monopolul milei pentru victimele stalinismului. În cadrul acestei operaţii de uzurpare, Aragon, iar nu Breton, este acela care-l primeşte cu braţele deschise pe Vosnesenski, iar Daix prefaţează *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, acelaşi Daix care, în 1951, în chiar vremea în care se desfăşura această zi con- centraţionară, insulta pe aceia care mărturiseau despre existenţa faptului concentraţionar“.

Nu sîntem deci singurii care am fost revoltaţi de impostura lui Pierre Daix (ni s-a părut ca o palmă pe obrazul lui Ivan Denisovici), şi care am mărturisit-o. Nu numai pentru noi legaţii de spaţiul răsăritului, printr-o comunitate de destin, anumite gesturi care echivalează cu un total dispreţ al celei

mai elementare memorii, sînt o mînjire. Regăsim acelaşi protest la Edgar Morin care încheie astfel:

„De cît umor e în stare istoria: antistalinismul furat antistaliniştiior de către stalinişti!“

Cîtă vreme va dăinui acest „humor“ - bineînţeles negru - destalinizarea se va desfăşura în aceeaşi atmosferă sufocantă, şerpuind printre mlaştini stătute, iar nevoia de dreptate, cuibărită în fiecare din noi, va fi condamnată să fugă, mai departe, după himere.

4 ianuarie 1964

Deschizînd volumul de *Nuvele* pe care Mircea Eliade l-a publicat în colecţia Destin, poţi oare să nu te întrebi ce-ar fi însemnat această apariţie într-un climat normal de literatură în România? Un eveniment desigur, după cum între cele două războaie, orice nouă carte a lui Mircea Eliade reprezenta un eveniment, provocînd discuţii şi luări de poziţie pasionate. Mircea Eliade a ocupat de la început în literatura română un loc aparte: izvoarele sale de inspiraţie nu erau comune celorlalţi romancieri. De bună seamă experienţele cele mai moderne ale scrisului pe care le-a încercat Mircea Eliade au ispitit şi pe alţi scriitori, - nu trebuie să uităm că el a fost printre primii care au acordat monologului interior, frîngerii lineare a timpului, importanţa cuvenită. Dar modernismul nu reprezenta, în România dintre cele două războaie, o originalitate deosebită: literatura noastră era, pe atunci, cu totul contemporană cu cele mai îndrăzneţe dintre cuceririle Apusului. Nu în acest modernism deci consta însemnătatea lui Mircea Eliade în peisajul literar românesc. Nu putem să fim de acord cu aceia care, ca G. Călinescu, de pildă, încercau să explice epica lui prin vădite influenţe occidentale. N-am înţeles nici pînă azi de ce lui G. Călinescu i se pare atît de evidentă influenţa gidiană în romanele lui Mircea Eliade. Noţiunea de

„dosar de experienţe” nu este de ajuns pentru a stabili astfel de filiaţii. Iar un anumit teribilism în comportament şi mijloace de cunoaştere la adolescenţii lui Mircea Eliade n-are mare lucru de a face cu super-intelectualitatea, zguduită de altfel de febre, a adolescenţilor gidieni. La Mircea Eliade, izvoarele sînt de altfel mărturisite, de ce să le căutăm aiurea decît acolo unde le recunoaşte el însuşi? Izvoarele acestea nu privesc de altminteri literatura, ci o orientare a gîndirii. Într-un peisaj ca acela al României dintre cele două războaie în care scriitorii se întrebau, se mirau şi creiau în acelaşi pas cu scriitorii occidentali, Mircea Eliade îşi face un loc aparte, îndrep- tîndu-şi privirile şi aiurea. Ceea ce s-ar putea numi „ispita indiană” se oglindeşte în creaţia sa literară printr-un întreg univers de semne, în care fantasticul dobîndeşte proporţii noi. Dar scriitorul Mircea Eliade nu se referă niciodată aparent la savantul Mircea Eliade. El nu face nici o clipă „teorie” în literatura sa. Iar dacă India, de pildă, este prezentă în această operă, ea nu se află acolo pentru o explicitare, ci numai pentru a adăuga misterului eminescian - atît de vădit în *Domnişoara Cristina* - o dimensiune inedită, ca un fel de amintire secundă, din alte timpuri, avînd din vis şi ceaţa şi lipsa de precizie. India poate fi cadru sau fundal ca în *Isabel şi Apele Diavolului*, sau *Maitreyi*, poate fi în inima însăşi a misterului ca în *Nopţi din Serampore*, dar poate fi şi absentă, nenumită, la rădăcina totuşi a secretului ca în *Şarpele*. Şi care dintre romanele lui Mircea Eliade poate fi citit fără ca referinţa la dramele iniţierii să nu devină inevitabilă? În orice caz nu *Huliganii*, şi nici *Întoarcerea din Rai*. Frenezia adolescenţilor lui Mircea Eliade nu este numai una de natură erotică, cum pretinde G. Călinescu - atît de subtil pe alocuri, atît de atins de cecitate în capitolul consacrat lui Mircea Eliade în Istoria sa a Literaturii. Frenezia lor este de altă natură şi comparaţia cu *Les Faux*

Monnayeurs nu este aici de nici un ajutor. Cifrul este deosebit.

Ca să ne slujim de titlul uneia dintre nuvelele actualului volum, Mircea Eliade este în literatura română un fel de „ghicitor în pietre” nemaiîntîlnit.

Dar să revenim la început. Ce-ar fi însemnat, ce-ar însemna dac-ar putea fi citită azi în România, creaţia postbelică a lui Mircea Eliade (atît monumentalul roman *Noaptea de Sînziene*, apărut la Gallimard sub titlul *Foret Interdite*, cît şi recentul volum de *Nuvele*)? Ce-ar aduce, ce aduce nou faţă de opera sa literară dinainte de 1945?

Mai întîi, o dată cu dispariţia aproape totală a tipului de adolescent frenetic, parc-a dispărut şi o anumită furie, starea aceea de tensiune perpetuă care dădea o respiraţie aparte *Huliganilor*. Un alt suflu înlocuieşte acum pe acela - gîtuit de emoţie şi senzaţii de altădată.

Şi un fel de rară transparenţă se introduce în text. Pierzînd România, Mircea Eliade pare s-o fi regăsit altfel ca mai înainte. Fără nici un efect de descriere, de altminteri cele mai deseori, fără descriere, peisajul românesc s-a instalat în opera lui cu o forţă de sugestie unică. Peisajul acesta - Bucureştiul îndeosebi - străbate opera impalpabil dar tenace, ca o ploaie uşoară pe care n-ai avut vreme s-o simţi c-a şi dispărut. Şi în acest univers o figură nouă şi-a făcut apariţia. Cum s-o definim? Un om simplu, dacă nu de rînd, prin naivitatea căruia străpung misterele. Un om simplu căruia i se întîmplă lucruri extraordinare şi care le bîlbîie dar nu le deformează semnificaţiile. Dac-ar fi să alegem pe cel mai specific dintre noile personaje ale lui Mircea Eliade, ne-am opri fără îndoială la Gavrilescu din *La Ţigănci*. Prin naivitatea lui care nu poate să nu provoace surîsul - de fapt autorul îl ţine el însuşi sub focul convergent al duioşiei şi al humorului - misterul irupe şi învăluie parcă mai puternic ca înainte. Şi totul devine semn şi miracol, într-o mahala magică „sub un cer mai bucureştean decît a fost vreodată.

Noaptea a dispărut pentru a face loc luminii de amiază a amintirii, în focul ei exact se întîmplă minunea. Mircea Eliade se află la ceasul transparenţei. Al graţiei, probabil.

18 ianuarie 1964

Ne-am bucurat odată cu un cronicar dramatic al *Contemporanului*, în cazul de faţă Valentin Silvestru, că bucureştenii au putut să vadă în sfîrşit o piesă de Camil Petrescu, alta decît acel *Bălcescu* mult prea simplificat din pricina circumstanţelor în care a fost scris. Sperăm, împreună cu acest cronicar că, de-acum înainte, spectatorii nu vor mai fi nevoiţi să afle doar de la critici că dramaturgul Camil Petrescu a fost unul dintre cei mai interesanţi ai României interbelice, ci vor avea în sfîrşit prilejul s-o constate ei înşişi. Cu alte cuvinte, că *Actul veneţian* va avea o urmare, că alte piese ale lui Camil Petrescu vor fi reprezentate pe scenele româneşti.

Dar nu putem să nu constatăm că întîlnirea acestui critic cu autorul (articolul din *Contemporanul* este intitulat *Întîlnirea cu autorul*) este ratată. Dacă acest eşec ar fi datorat numai unor vederi parţiale sau false ale cronicarului, nu ne-am opri la acest fapt divers: oricine se poate înşela, fenomenul nu este interesant în sine. Ratarea de care vorbim acum este însă simptomatică. Dată fiind atmosfera culturală din ţară, cronicarul este oarecum anonim, personalitatea lui exprimîndu-se doar prin cîteva nuanţe. Linia generală, însă, este comună şi, deocamdată, cu greu ar putea să fie altfel.

Care este această linie generală? De cînd se integrează în orizontul actual autori care au creat înainte de înscăunarea regimului comunist, de cînd se schiţează şi acceptarea unor autori occidentali, operaţia de filtrare este înconjurată de toate precauţiile necesare. Precauţiile se numesc „reconsiderări”. Şi se oglindesc în introduceri şi prefeţe

explicative, prin care autorul este încadrat în optica nouă. Nu se va insista niciodată îndeajuns asupra trăsăturii comune a acestor studii: stăruinţa abuzivă asupra părţii de critică socială din opera autorului „anexabil“. E singura etichetă de import posibilă în România de azi - import din străinătate sau import din trecut, - singura poartă deschisă spre alte valori decît acelea, atît de indigeste, ale realismului socialist. În măsura în care eticheta înlesneşte importul, ea prezintă, pe lîngă neajunsuri, şi o oarecare utilitate. În absolut însă ea trebuie denunţată drept ceea ce este: o deformare inadmisibilă. Bineînţeles că în operele unor scriitori creînd într-o lume liberă aflăm elemente de critică socială. S-a spus, şi pe bună dreptate, că scriitorul într-o societate în care este liber să se exprime, se defineşte în general prin critica prezentului, păstrîndu-şi exaltarea sau nostalgiile pentru trecut, iar utopiile, cînd le nutreşte, pentru viitor. Realismul socialist a venit să răstoarne aceste date, impunînd dimpotrivă scriitorului exaltarea prezentului şi defăimarea trecutului, anulîndu-i deci tendinţa critică firească. Această răsturnare de valori reprezintă unul din motivele, care au făcut din realismul socialist o doctrină neproductivă, stearpă. Golul creat astfel nu poate fi umplut decît cu operele de „import”, în care critica s-a exprimat sau se exprimă deplin. Nu e deci greu să descoperi sarcasmul sau nemulţumirea în astfel de opere. A încerca însă să le defineşti numai prin acest sarcasm sau această nemulţumire, înseamnă să te opreşti pe pragul lor, să le ignori substanţa care, totdeauna, se află altundeva.

Aşa s-a întîmplat şi cu cronica pe marginea *Actului Veneţian* al lui Camil Petrescu. A afirma că autorul a criticat societatea în care a trăit este desigur just; a face însă din opera sa numai această oglindire a unei critici unice, iar din Pietro Gralla „imaginea unui intelectual progresist faţă de burghezia vremii” echivalează cu falsificarea piesei. Există

la cronicarul *Contemporanului* o tendinţă de a introduce discriminări de clasă şi viziuni aproape optimiste în *Actul Veneţian* absolut inadmisibile. Nicola, slujitorul credincios, devine astfel „o proiecţie a păturilor populare”, iar sfîrşitul dramei este privit ca o „ipoteză, de nu esenţialmente optimistă. În orice caz de orientare constructivă”. Bănuim totuşi că acest cronicar nu numai a văzut piesa dar a şi citit teoriile lui Camil Petrescu asupra propriului său teatru şi că şi-a dat astfel seama că Veneţia putredă şi decadentă îi slujeşte autorului în primul rînd pentru izolarea personalităţii lui Pietro Gralla, pentru însingurarea sa în sfera conştiinţei pure. Camil Petrescu a făcut atîtea teorii despre teatrul său încît nu poate exista dubiu asupra interpretării lui. Pentru Camil Petrescu, teatrul se identifică de fapt cu „actul în conştiinţa pură” („cîtă conştiinţă, atîta dramă” scria el). Privirea în conştiinţa pură e însă atît de greu de susţinut - remarca el, după Husserl - încît numai personalităţi puternice pot să se încumete. În teatrul lui Camil Petrescu nu ne izbim deci de caractere, ci numai de personalităţi. „în sensul văzut de noi - scria Camil Petrescu - nu e dramatică decît confruntarea între sferele conştiinţei pure, iar intensitatea dramatică este în funcţie de amploarea acestei sfere şi de orizontul ei de cunoaştere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalităţi puternice, a căror vedere îmbrăţişează zone pline de contraziceri”. Înnebuniţi de absolut, prinşi în jocul de idei al ideilor („dar eu, eu am văzut idei” - repeta Camil Petrescu), personajele teatrului său trăiesc „exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conştiinţei”. În acest sens, chiar Gelu Ruscanu din piesa atît de semnificativ intitulată *Jocul ielelor* nu se defineşte ca militant socialist, ci ca o victimă a înfioratei sale lucidităţi. Cu atît mai mult Pietro Gralla, pentru care absolutul şi-a găsit un alt ţel decît cetatea, şi anume femeia. Dar nu femeia ca o patimă, ci ca o patimă a

ideii. Altei, îi spune că este o monadă - e suprema declaraţie de dragoste a lui Pietro - şi insistă asupra faptului că „bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minţii“ sau că „fără complicitatea minţii nu există iubire”. Pietro se pedepseşte nu pentru că a fost înşelat, ci pentru că s-a înşelat făcînd din Alta suportul nevoii lui de absolut. Camil Petrescu o spune clar şi în această piesă şi în textele de addenda. „Nevoia de absolut este întoarsă de la exteriorul teoretic la conştiinţa în ea însăşi, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, şi această necesitate interioară apărînd ea însăşi generatoare de conflicte”. De aici, faptul semnificativ că singurul model mereu propus şi amintit de scriitor este *Hamlet*, prima „dramă a lucidităţii”, de aici neocraţia voită de gînditor; de aici apropierea sa de Husserl, căruia de altminteri i-a consacrat un studiu. Nu e vorba de „ideal”, cum prost se exprimă cronicarul de la *Contemporanul*, nici de „nobile năzuinţe”, nici de iubirea privită ca o „valoare morală supremă” („drama absolută depăşeşte şi conflictul etic” - scria Camil Petrescu), nici de „echilibrul sufletesc în pacea unui cămin”, şi mai ales nu de un „exemplar admirabil al umanităţii” din Renaştere. Noţiunile acestea sociale, etice, exterioare n-au cum defini drama lui Gralla, cu conştiinţa sfîrtecată de necesitatea absolutului, a ideii şi nu a idealului.

În aceste sfere liminare adevăratei cunoaşteri, cronicarul caută pretext de optimism facil. Nu aici îl poate întîlni în orice caz pe Camil Petrescu.

28 aprilie 1964

Dacă aceia dintre criticii francezi care şi-au exprimat rezerve faţă de spectacolul prezentat de ansamblul *Rapsodia Română* la Teatrul Alhambra din Paris, au avut puţine elemente de comparaţie, necunoscînd în marea majoritate a cazurilor folclorul nostru, unui spectator român

îi era uşor să-şi dea seama de ce un ansamblu plin de calităţi, mergînd pînă la virtuozitate la unii instrumentişti, a venit la Paris cu un spectacol de music-hall şi nu cu unul de folclor.

Răspunderea cade asupra viziunii generale pe care o au despre acest folclor, organizatorii, regizorii spectacolului. Viziune care nu e nici una de la ţară, nici una ştiinţifică. Sfaturile Institutului de Folclor de la Bucureşti le-ar fi putut fi de folos. De ce nu se slujesc de ele, nu înţelegem prea bine. Ceea ce am văzut însă pe scena de la Alhambra, nu era nici cîntec, nici dans popular, sau dacă era, atunci era filtrat prin lipsa de gust a maidanului.

Să ne explicăm. O bună parte a criticii franceze a regretat strălucirea excesivă a fluturilor şi zorzoanelor. E puţin spus. Cînd ţăranul are privilegiul de a şti să amestece culorile cu un gust atît de desăvîrşit încît să nu fie niciodată ţipătoare, cînd arta lui este în primul rînd una de stilizare, atunci de ce să se adauge încă o stilizare peste aceea existentă? Şi de ce să se încarce costumele pînă la deformare, cu flori artificiale, sclipiri de false pietre preţioase şi alte ornamente de un gust tot atît de dubios, pe care nicicînd nu le vei găsi la ţăranul român? E desigur o influenţă - remarcată de altminteri de criticii parizieni - a baletelor Moiseev, excelente ca tehnică, deplorabile ca gust, după cum tot o închinăciune faţă de Rusia (care azi ar putea fi evitată) o reprezintă cizmele. Cînd opinca este tipică pentru portul românesc, de ce înlocuirea ei cu cizmele? Exces şi în machiajul dansatorilor.

În puţinul decor care există (un fel de copie stîngace şi în carton a *Coloanei fără sfîrşit* a lui Brâncuşi), ca şi în lumini, şi felul în care regizorul se slujeşte de proiectoare, aceeaşi lipsă desăvîrşită de simţ artistic.

Şi în dansuri prididesc aranjamentele de music-hall, ca şi dulcegării ce nu stau în firea poporului nostru. Aceeaşi dorinţă de aranjament cu orice preţ, în dauna, şi a calităţii

şi a autenticităţii, o surprindem în orchestrarea melodiilor populare. Totul aduce a grădină de vară.

Alte întrebări. De ce, cînd avem cîntăreţe de folclor ca Maria Lătăreţu, de pildă, e trimisă peste hotare Angela Moldovanu, care, reluînd repertoriul Măriei Tănase, îl desfigurează şi se crede hazlie?

În schimb cîţiva solişti remarcabili, după cum remarcabilă ar fi orchestra dacă nu s-ar prezenta de fapt ca una de concert şi nu una de folclor. Dar vina o poartă penibilul şef de orchestră, Ionel Budişteanu.

Şi acum să ne gîndim ce-ar fi fost dacă Bucureştiul s-ar fi prezentat la Paris cu un spectacol de folclor adevărat şi nu cu unul de varieteu. Dacă, folosind aceiaşi dansatori, acompaniaţi doar de un taraf de lăutari şi îmbrăcaţi în costume populare autentice, dansurile ar fi fost jucate fără argumente sentimentale şi aranjamente ad-hoc, dac-ar fi fost pur şi simplu prezentate dansuri din fiecare regiune aşa cum sînt ele. N-am fi asistat la un mare succes? Aşa cum s-a întîmplat la Londra, înainte de război, cînd au venit căluşarii.

De fapt, credem că la temelia eşecului actual pe plan de folclor şi de artă, nu stă numai o proastă alegere a şefului de orchestră şi a regizorului, ci un fenomen mai întristător. Arta ţărănească este privită prin prisma periferiei, - evităm cuvîntul „mahala” pentru că este legat de multe şi precise farmece literare. Periferia are nevoia de culori tari şi argumente sentimentale, de anecdote şi cîntec de inimă albastră. Ţăranul nu cîntă de inimă albastră, ci de jale, şi nu e acelaşi lucru. Ţăranul joacă, nu dansează ca la operetă. Ţăranul rîde, nu se schimonoseşte. Gesturi şi atitudini cu toate prea demne, prea simple ca să fie pe placul periferiei.

Şi, din nefericire, *Rapsodia Română* nu era decît o rapsodie a periferiei româneşti.

1 august 1964

La moartea lui Ion Vinea o constatare: în vremuri normale, acest scriitor sr fi constituit o pagină de istorie literară; azi însă, după îndelungați ani ai realismului socialist care nu numai a înghețat literatura română ci a aruncat-o înapoi, i-a negat evoluția, a schilodit-o reducînd-o la nota obsedant de monotonă a unui fel de sub-semănătorism cu alte directive politice, azi Ion Vinea ar trebui să reprezinte pentru un tineret doritor de alte formule și de înnoiri, o pildă și o prezență. Istoria din ultima vreme, care l-a făcut atît să sufere, îi aduce acest paradoxal serviciu: Ion Vinea este poate mai actual azi ca oricînd. Ion Vinea este tînăr, de o vîrstă cu tinerii zilei care nu pot să nu-și caute alte căi și să nu-și aducă aminte cu nostalgie de itinerariile de revoltă poetică ale înaintaşului lor.

Revoltă ce nu pătrundea atît în miezul poemului lui Ion Vinea, cît îi asigura o disponibilitate totală faţă de mişcările de avangardă ale vremii. În 1912, împreună cu Marcel Iancu şi Tristan Tzara, Ion Vinea scoate patru numere din revista *Simbolul*, al cărei titlu îi defineşte clar programul. Repede depăşit, de altminteri. În 1915 publică, tot împreună cu Tristan Tzara, două numere din *Chemarea* şi în sfîrşit *Contimporanul*, care devine focarul mişcării constructiviste. Trecem peste implicaţiile politice ale *Contimporanului* nu dintr-o voinţă personală, ci pentru că Ion Vinea el însuşi, în convorbirea cu Felix Aderca din volumul acestuia din urmă *Mărturia unei generaţii*, ne înştiinţa - era în 1929 - că altfel trebuie privită mişcarea de la *Contimporanul*. Îl citǎm: „Scosesem între timp *Contimporanul*, care a trecut de cîteva ori şi pe platforma luptelor politice, dar a cărui semnificaţie şi influenţă trebuie căutată în viaţa noastră artistică.” Aici au fost publicate primele desene abstracte şi tot aici a apărut un fel de „manifest” al constructivismului, pentru prezentarea primei expoziţii internaţionale a acestei grupări la Bucureşti. Manifestul e de fapt un imaginar dialog

între Hamlet şi Polonius, o apărare a artei abstracte. Aceste rînduri au apărut în 1925. Între timp abstracţionismul şi-a cîştigat peste tot drept de cetate, devenind un stil, uneori chiar un nou academism. În Bucureştiul anilor noştri, el continuă însă să aibă valoarea unui manifest. Să-l ascultăm pe Hamlet explicîndu-i lui Polonius drepturile la nefiguraţie ale artei. Privesc amîndoi un covor. Un covor românesc. Şi Hamlet vorbeşte: „Priveşte şi spune-mi Polonius: ce reprezintă el? - Reprezintă... reprezintă... nu reprezintă nimic, Alteţă! - Simple raporturi de forme şi culori, Polonius... Cîte servicii ar fi adus Coranul artei, exclamă Hamlet, dacă ar fi fost ascultat de toţi... Arta musulmană a fost împinsă la abstractizare. Alături de natura dată ar fi creiat *natura nouă*, vis lucid, elan al minţii omului, care descompune şi realcătuieşte, după legi înnăscute, natura... Natura în asemenea discuţii - taie Hamlet replica lui Polonius ce voia să preamărească drepturile realului - natura nu e decît o personificare şi ca atare îi atribuim toată ştiinţa, meşteşugul nostru. În fond, tu ştii, nu există natură, nici realitate. Totul e în noi. Din acest punct de vedere, drepturile creative ale artistului par şi mai nelimitate”. După un efort, Polonius în sfîrşit înţelege. Şi se bucură. Dar atunci Hamlet îl înştiinţează profetic: „Nu te bucura atît, bunule Polonius, căci în ziua cînd înţelegerea ta va cuprinde tot ceea ce ignoră acum, eu şi semenii mei vom fi născocit ceva frumos şi nou, ceva şi mai frumos şi mai nou, la care te vei zgîi cu aceeaşi deznădejde ca şi azi. Istoria artelor se repetă. Tragedia ta se multiplică în viitor”.

Şi într-adevăr, istoria artelor se repetă. Dadaismul lui Tzara a fost urmat de suprarealism. Cubismul şi constructivismul au transformat pictura. Abstracţionismul a devenit un fel de a. b. c. al artei moderne, aşa încît acum se așteaptă alte revolte - şi unele au şi început să se ivească - pentru ca istoria artei să meargă înainte. Numai artiştii din ţările supuse realismului socialist au fost retrogradaţi la

starea unui Polonius, care de abia acum trebuie să redescopere ceea ce de mult a fost descoperit. Şi s-o ia de la început.

Dar a închide pe Ion Vinea în manifestaţiile sale extremiste înseamnă a-l limita. Înainte chiar de a ne opri la poet - care a fost dacă nu major, cel puţin aparte - să nu-l uităm pe gazetarul care s-a înscris pe marea linie a polemiştilor români, dar nu cu verbul de foc al unui Iorga, nici cu sudalma înveninată a lui Cocea, ci înlocuind patima prin voinţa eleganţei, iar vehemenţa prin cultul nuanţei. Să ne reamintim de articolele sale împotriva bolşevismului în general şi a lui Stalin în timpul războiului în *Evenimentul Zilei*. Lucide, curajoase, şi pentru care avea să plătească atunci cînd Stalin şi-a trimis armatele în România.

Să ne amintim de prozatorul subtil din *Descîntecul*, din *Flori de lampă*, din *Paradisul suspinelor* mai ales, sau din acel interesant fragment din *Lunatecii*, publicat în timpul războiului în *Revista Română*.

Să rechemăm mai ales pe om şi pe poet, de nedespărţit, în eleganţa ţinutei, în melancolia uşoară, înveşmîntată în toate prestigiile unei intelectualităţi riguroase, în măsură - epitetul poate părea curios pentru acest reprezentant de frunte al extremismului artistic român, dar nu e mai puţin just. Măsura la Ion Vinea predomina, după cum o pot vedea acum cititorii din România, deschizînd volumul său de versuri, apărut în librării după moartea lui, dar pe care Ion Vinea a mai avut timpul să-l vadă înainte de a închide ochii. Să încheiem cu acest poem pildă, *Cobe*, publicat în *Revista Fundaţiilor Regale* la 10 octombrie 1944, în care paradisul suspinelor devine tărîm de nelinişte tradiţional asumată:

„Unde se-ascunde cîinele pămîntului
de veghe veşnic in lanţul nopţilor?
Îl află luna şi stelele scrise
de la început pe bolta deşertului.

Răscrucile, toate, au văzut
năluca lui, adulmecînd stafiile,
s-au năpustit pe orbul lui ocol
flămînd prin neguri vînturile vînîndu-le.
Vezi-l, auzi-l, cîinele pămîntului:
către opaiţele roşii ale hanului
îngînă cintecele călătorului,
nesomnul, pînă la ziuă, i-l petrece
cu isonul lui de melancolie.
El desluşeşte şi dezleagă agoniile,
treptat, pînă la suspinul din urmă
şi singur ştie şoaptele adîncului
spre care îşi scurmă viziunile.
Urletul lui măsoară veşnicia
cu întreg urîtul aşteptărilor
E ora lăuntrului, ora duhurilor, ora lumilor celorlalte:
cineva citeşte visele, judecă rugăciunile,
înseamnă faptele întunericului.
Monoton semnal de alarmă al amăgitoarei nopţi,
sentinelă răguşită din ghereta beznelor,
glas de totdeauna tresare în ocna gîndurilor:
au nu e vaejul lui, au nu e vuetul văilor?
auzi, auzi, în haos lunatecul lui aliluia.
Cîine de nicăerea, cîine al nimănuia,
de pripas sub pragul depărtărilor
păstorind sumbrele turme ale umbrelor
simte şi împarte prin văzduh prevestirile.
Astfel de faţă şi nevăzut pretutindeni
ecou din loc în tot locul trezit,
pîndă sub pas, pîndă sub gînd, prohod în uitare adîncă,
în lung şi în lat el cutreieră vremile,
lepăie aştrii tuturor fîntînilor
şi tălmăcind gemetele şi blestemele,
de care sînt pline genunile,
plînge îndelung lîngă morţii mormintelor“.

29 august 1964

Acolo unde domnea mai înainte zgomotul kolhozurilor, hîrîitul tractoarelor, transpiraţia şedinţelor, tumultul uzinelor, omul colectiv în dauna omului pur şi simplu - în realismul socialist sovietic, a apărut un scriitor al singurătăţii: Iuri Kazakov. Acolo unde zbîrnîiau megafoanele optimismului, acolo unde fiecare membru de partid purta un unic surîs pe buze, acolo de unde nostalgia era alungată, şi tristeţea expluzată, a apărut un scriitor al melancoliei: Iuri Kazakov. Acolo unde macadamul invada satul, unde un anumit stil concentraţionarocitadin de a fi neapărat şi mereu împreună cu ceilalţi se imprima pădurilor şi mărilor, a apărut un poet al naturii şi al izolării: Iuri Kazakov. Acolo în sfîrşit, unde înţelegerea cu semenul se făcea automat pe baza unui program de partid, iar dialogul devenise o necesitate ideologică, a apărut un scriitor al monologurilor paralele, al neînţelegerii dintre semeni, sau, în cel mai bun caz, al comprehensiunii parţiale, părelnice, fugitive: Iuri Kazakov.

Bineînţeles Kazakov s-a ivit mai demult în literatura sovietică. Şi ar fi mai just să spunem: în literatura rusească, într-atîta Kazakov se înrudeşte cu un Turgheniev sau un Cehov, şi se deosebeşte de tot ce a fost literatură sovietică de-a lungul realismului socialist. A apărut mai demult, dar în Occident de-abia acum îl descoperim, datorită traducerilor. Mai precis, anul trecut cu *Mica Gară* şi anul acesta cu *Viaţa cea frumoasă*. Şi ne dăm seama că Iuri Kazakov a pornit pe un drum aparte.

Acest drum pleacă din oraşe şi zgomot spre locurile în care singurătatea mai poate fi descoperită. Insule, dacă se poate, faruri dacă-i sînt îngăduite, păduri, maluri de rîu sau de mare, oriunde te poţi izola de mulţime. Nu şi de semen, neapărat. Singurătatea este uneori împărtăşită,

străfulgerată de o intuiţie a dialogului. Prin iubire - dar şi atunci umbrită de dificultatea de a te face înţeles, sau întreruptă de o despărţire ca să rămînă din ea doar focul exact al amintirii, sau prin prietenie. Niciodată singurătatea nu este cu totul întreruptă de dialog - în afară poate de nuvela *O toamnă sub stejari*. Mereu ceva nu poate fi spus, sau nu e spus la timp, ceva se destramă. Dacă, aşa cum afirma un critic francez, vorbind de *Viaţa cea frumoasă*, arta nuvelei este de a nu spune ce nu se va întîmpla, atunci Kazakov este un nuvelist desăvîrşit. Nu există la el decît sugestie şi puncte de suspensie. Deseori, totul începe într-un tren sau într-un autocar, deoarece viaţa pentru eroii lui Kazakov este asemănătoare acestui tren, sau acestui autocar: te urci plin de speranţe, întîlneşti necunoscuţi, schimbi două-trei vorbe, nu te pricep, nu-i pricepi, apoi te cobori şi totul s-a sfîrşit. Şi-ţi spui: dac-aş fi vorbit la timp, dac-aş fi fost înţeles la timp! Dar drumul e scurt, timpul unei iluzii, unei privelişti întrevăzute, unei aşteptări şi totul s-a încheiat.

Sînt însă popasuri. Unul mai ales: natura. Acolo omul îşi regăseşte gesturile esenţiale, nepătate de convenţii, nedeformate de febra mulţimilor citadine, gesturile simple. Natura este marele personaj al lui Kazakov şi, dacă se poate vorbi de realism în proza sa, este doar acela al luminii ce transfigurează un peisaj. Nu totdeauna solară. Cernută prin desimea pădurii, estompată de norii nordului, dar mereu prezentă, ca un har sau o amintire de har. Adevăratele stări sufleteşti sînt ale naturii. Melancolia ea însăşi are liniştea, pudoarea, demnitatea acestor peisaje. E prezentă în tremurul ultimelor frunze de toamnă, în primii fulgi de zăpadă, în dezîncarnarea iernii, în noaptea care cade, în tot ce-şi ia rămas bun de la zi, de la anotimpul însorit, de la acum. Suflă ca o adiere de rămas bun peste nuvelele lui Kazakov, un rămas bun înainte de vreme. Sfîşierea este însă plină de măsură, uneori de graţie. Şi cum

ar putea să fie altfel cînd despărţirea se săvîrşeşte cele mai deseori pe lîngă ape - sînt mereu ape la Kazakov, mări, rîuri, şipot de izvor - al căror zgomot acoperă plînsul, sau se confundă cu el?

Mai e nevoie să subliniem că, într-un astfel de cadru, omul „nou“ visat şi preconizat de comunism n-are ce căuta? De altminteri a existat el vreodată în afară de imaginile propagandei? El e înlocuit de omul de totdeauna. Pescar sau vînător. Sau nedefinit pe plan social. Dar chiar atunci cînd are o situaţie „socială”, cînd vine de la oraş, cînd e pictor, inspector, muncitor, el trebuie să se dezbare de această identitate pentru a se întîlni cu ceea ce în el este etern, pentru a aprinde focul, pentru a privi peste apa. Şi desigur că s-ar desăvîrşi în aceste gesturi, dacă n-ar şti că trebuie să le uite în curînd şi să se reîntoarcă la oraş; de aici, o atmosferă de inevitabilă separaţie care dă preţ şi sfîşiere fiecărei clipe ce trece. Şi tristeţea irupe din simplul fapt de a exista, astfel destrămat, din simpla nefericire de a trăi pentru a muri. Restul, revoluţii, contrarevoluţii, orînduiri sociale, sînt simple agitaţii fără rost, epifenomene, gesturi neesenţiale.

Numai Pasternak a mai ştiut să ne vorbească astfel despre inutilitatea eforturilor noastre de a fi la modul neesenţial. Numai la el, un arbore era mai important decît o revoluţie.

24 octombrie 1964

O scrisoare de la Praga publicată de revista britanică *Survey* şi de revista pariziană *Preuves* merită să ne reţină atenţia deoarece semnificaţia ei depăşeşte şi un caz individual şi o ţară precisă. Dac-ar fi fost trimisă din România, presupunem că n-ar fi fost nevoie să se schimbe o virgulă. Scrisoarea s-ar putea intitula „O generaţie inutilă“ (expresia o aflăm în text), deoarece analiza pe care ne-o propune priveşte generaţia de scriitori care au fost tineri

atunci cînd partidul comunist a luat puterea şi care, acum, sînt bătrîni nu prin vîrstă - ce s-ar putea situa în jurul a 40-45 de ani - ci prin conştiinţa inutilităţilor.

Autorul scrisorii are 45 de ani, este romancier şi membru de partid. A fost comunist pe vremuri, acum este doar în partid şi se bucură probabil de anumită celebritate, sau, cel puţin, de succes, date fiind condiţiile sale de viaţă privilegiată pe care le descrie. Iată datele necesare pentru situarea acestui scriitor-simbol. Restul amănuntelor biografice nu mai are importanţă. De ce a fost comunist, care i-au fost decepţiile, cum se mai consideră comunist în ciuda faptului că nu mai crede în comunism, procesul este clasic, de atîtea ori descris, povestit, analizat, încît ai impresia de a întîlni un personaj tipic al vremii noastre şi-ţi vine să te îndoieşti că e vorba de o ideologie la care omul aderă raţional. Te afli mai curînd în faţa unei descrieri clinice care duce cu gîndul la virus şi contagiune.

Generaţia de care vorbeşte scriitorul ceh a crezut pînă a pătruns în maşinăria puterii. Apoi a devenit rotiţă a maşinii, întreţinînd buna ei funcţionare prin minciuni şi renegare. Şi acum? Să-l lăsăm să vorbească:

„Adevărul este că sînt dezgustat de tot şi ca cetăţean şi ca scriitor. Şi tot aşa se întîmplă cu ceilalţi scriitori şi artişti - chiar şi cu cei mai oportunişti dintre ei - care, ca şi mine, au intrat în partid, acum 20 sau 30 de ani, şi au fost zdrobiţi de realitate. În termeni mai puţin dramatici: sîntem obosiţi şi epuizaţi dincolo de orice speranţă".

Ce perspectivă poate să aibă un om fără speranţă? Să-şi trăiască viaţa cotidiană cu cît mai multe soporifice pentru a evita confruntarea cu sine: băutura („ne petrecem toate serile bînd, unii chiar zilele"), erotismul, distracţiile, (în „ultimul timp, mulţi dintre noi au devenit fanatici de fotbal").

Liberalizarea n-a adus puţin aer în acest cerc închis? „Sîntem entuziasmaţi de perspectiva unei eventuale lărgiri

a contactelor culturale dar, în acelaşi timp, ne temem: lumea şi-ar putea da seama de mediocritatea noastră ca scriitori şi artişti. Pînă acum, noi toţi, buni sau răi, am reuşit să trăim bine. Sîntem trataţi cu largheţe, de la prima noastră culegere de poeme pînă în clipa solemnă cînd ni se fac funerarii naţionale. Unii dintre noi deţin posturi foarte înalte şi sîntem asiguraţi, în fiecare zi, că întreaga clasă muncitoare ne consideră ca pe nişte stîlpi ai societăţii. Cu alte cuvinte, sîntem corupţi sistematic de oamenii care se află la putere şi o ştim. Drept plată, ni se cere să jucăm rolul. Şi o facem în feluri diferite, cu mai mult sau mai puţină rea credinţă intelectuală".

Scriitorul ceh dă exemple. Sînt şi clasice. Un mare scriitor se înscrie, de pildă, în partid, scuzîndu-se că trebuie să asigure studiile universitare ale fiului său. Autorul el însuşi semnează un articol pe care-l defineşte astfel: un „amestec de adevăruri şi de sentimentalitate imbecilă", şi fetiţa lui, după ce este obligată să-l citească la şcoală, cu voce tare, în faţa colegelor ei, face o criză de nervi, ruşinată de atîta „prostituţie" (termenul e în text). Fata a fost acoperită de scîrba întregii clase, iar tatăl, de ocara copilului său. Deoarece în faţa acestei generaţii inutile, s-a ridicat acum o alta, care judecă şi nu înţelege. Şi care-i slujeşte drept oglindă, fără de care n-ar exista dramă.

„De un lucru sînt sigur: generaţia pe care o reprezint a devenit inutilă. Sîntem priviţi cu un dispreţ salutar de tînăra generaţie. Ce rasă stranie, înfiorătoare această tînără generaţie... Pentru ea, ideologia şi politica ca şi orice formă de activitate publică reprezintă o glumă, cuvinte lipsite de sens şi fără nici un raport cu realitatea. Nu că tinerii ar fi anticomunişti - cuvîntul acesta nu înseamnă nimic pentru ei, - pur şi simplu, puţin le pasă. S-au născut în socialism, trăiesc în el şi ceea ce văd în jurul lor este socialismul. Ceva între tristeţe şi ticăloşie, în orice caz, ceva cu care n-ai motiv să te lauzi. Tinerii noştri au oroare de vorbele goale.

Le descoperă cu un fel de geniu şi fug de ele cu o vădită repulsie. Dacă va trebui să păţim şi batjocura ultimă care va fi condamnarea marxismului-leninist, aşa cum îl concepem azi, aceasta se va întîmpla din pricina generaţilor născute în socialism. Şi nu le va fi greu s-o facă, şi va fi logic. Deoarece, cred că ei vor înţelege că nu poate exista socialism fără libertate şi că viaţa e mult mai importantă decît ideologia”.

Generaţia maturităţii lasă deci pe seama celor de 20 de ani speranţa, renunţă definitiv la ea. E cu adevărat, o generaţie pierdută. Au existat de-a lungul istoriei - şi unele foarte aproape de noi - generaţii sacrificate în bătălii, măcinate în revoluţii. Dar astfel de generaţii lăsau urmaşilor dacă nu totdeauna o pildă, cel puţin o amintire, o nădejde de continuitate, o posibilitate de dialog, peste timp. Ce este oare civilizaţia dacă nu acest dialog între generaţii? Şi acum, iată una care nu îndrăzneşte să se uite în ochii copiilor, care se ştie îngropată înainte de vreme, acoperită de sila celorlalţi şi de propria ei necinste. În loc de riduri pe feţe, petele ruşinii. O generaţie cu adevărat pierdută, cu adevărat inutilă. Se va găsi cineva să rostească o singură rugăciune pentru această generaţie?

28 noiembrie 1964

Reputaţia unui scriitor se clădeşte, desigur, cel puţin în parte, pe cîteva neînţelegeri esenţiale între el şi cititori. Mai precis cititorii, dintr-un fel de lene instinctivă - fără de care acumularea culturii ar fi dificilă - îşi făuresc despre un scriitor cîteva idei juste, într-o măsură, dar pe care nu le mai revizuiesc, în timp ce scriitorul evoluează, se schimbă, înaintează în propria sa operă, în propriul său destin. Catalogările acestea definitive îngăduie, cum am spus, acumularea culturii - în ce ritm am înainta în cunoaştere dacă de fiecare dată ar trebui să poposim pentru a repune

totul în discuţie? - stabilesc reputaţiile - ne îndreptăm mai uşor spre un scriitor ştiind dinainte în ce univers vom pătrunde, în ce casă vom fi primiţi -, catalogările îşi au deci rostul lor. Ceea ce nu înseamnă că primejdia lor nu e mare; sîntem despărţiţi ca de o barieră de operele literare pe care credem a le cunoaşte cel mai bine.

Cu Emil Cioran, lucrurile se petrec întocmai. Unul din primii moralişti ai Franţei de azi a fost catalogat de la început, de la acel celebru *Précis de décomposition*, printre marii profeţi negatori ai vremii. Şi acolo a rămas. Cu fiecare volum nou, avem impresia de a pătrunde în această negaţie care zdruncină temeliile lumii. Şi negaţia există desigur, este evidentă. Dar s-a mai spus că această negaţie şi-ar epuiza forţele prin însuşi excesul ei, că nu trebuie căutată la Cioran o logică, ci o obsesie a paradoxului, şi că în orice caz neantul este anulat şi salvat prin frază. Cioran este desigur acel barbar distrugător - nimic şi nimeni nu scapă de virusul îndoielii sale sistematice - acel barbar care scrie cu fraza unui Chateaubriand. Atît de desăvîrşită această frază, atît de împodobit cu nuanţe şi calităţi acest stil, încît pare, dacă nu inutil, cel puţin greu de a urmări logica unei gîndiri în acest mare poem negru al blestemului cu orice preţ.

E adevărat. Aşa credeam şi noi şi o mai credem oarecum. Spunem oarecum, deoarece, deschizînd ultimul volum al lui E. M. Cioran, *La Chute dans le Temps* (Les Essais, Galllmard, 1964), ne-a venit brusc ideea de a ne comporta diferit: de a trece peste formule, paradox şi stil, pentru a căuta banal şi stupid firul conducător, logica, contradicţia în evoluţie: într-un cuvînt, pentru a-l citi pe Cioran ca pe un autor de manual. Pretenţie extremă, pretenţie poate aberantă, dar ale cărei rezultate nu ni se par lipsite de interes. Iar dacă demersul este paradoxal, avem totuşi o scuză: de ce să nu ne purtăm paradoxal cu autorul tuturor paradoxelor?

Ce-am descoperit citind astfel *La Chute dans le Temps*? O logică incontestabilă, o evoluţie şi poate o poveste fiindcă ce face altceva E. M. Cioran decît să ne spună de-a lungul capitolelor acestui eseu marea poveste a omului izgonit din rai? Ar putea fi chiar un roman. Acela al căderii omului în istorie. Totul începe - natural - în rai. La umbra pomului blestemat al ştiinţei. „Desigur - ne avertizează Cioran - nu e cuminte să întîrzii sub pomul Ştiinţei". Numai că Adam nu era cuminte. În el se manifesta, încă de pe atunci, în grădina inocenţei - „acea incapacitate de a fi fericit pe care am moştenit-o cu toţii". Ştiinţa nu înseamnă cunoaştere, ce cunoaştere putea să fie mai totală decît aceea paradisiacă, nediferenţiată, în afară de umbră şi desişul malefic al copacilor? Nu cunoaştere, ci cucerirea doar a unui destin. Acela al unui exil definitiv. „Precipitaţi prin ştiinţă în timp - scrie Cioran - am primit în acelaşi timp drept zestre un destin. Deoarece nu există destin decît în afara Raiului". De ce însă această nostalgie a unui destin, de ce această dorinţă de ştiinţă, deci de a făuri, în inima unui Paradis în care domina *a fi* iar nu *a face*? De unde această presimţire a unei categorii pe care aparent nimic n-o dezvăluia în rai? Pur şi simplu din apropierea de Dumnezeu. Adam îl privea pe Dumnezeu. Or n-a fost Dumnezeu acel demiurg care a făcut pămîntul şi pe om? N-a conceput el oare o operă care - cum spune Cioran - avea să-l sărăcească, „să-l precipite într-o cădere, prefigurare a propriei noastre căderi"? Retrăgîndu-se apoi în ceea ce Cioran numeşte „eterna sa apatie", Dumnezeu n-a lăsat lui Adam posibilitatea de a-i desăvîrşi opera, pro- punîndu-i un model, şi „istoria nu prelungeşte oare dimensiunea cea mai puţin divină a divinităţii"? Mai simplu, Adam nu rămîne fiul lui Dumnezeu cînd alege pe „a face" în loc de „a fi"? Fiul cel rău, dar fiul lui totuşi?

Să fie paradoxală această ipoteză? Să ne amintim de *deus odiosus* din unele religii arhaice, de acel zeu care uită

pământul o dată ce l-a făurit sau de cîteva legende ce circulă şi în spaţiul românesc - studiate de Mircea Eliade -, în care Dumnezeu de-abia a început creaţia şi a şi obosit, sau poate şi-a dat seama de primejdiile ei, şi Diavolul este acela care îl ispiteşte să termine ceea ce a început. În care Satana este complice în făurirea pământului, şi vom vedea că ipoteza lui Cioran se desparte de paradox spre a se apropia de straturile unei înţelepciuni profunde. Din acea clipă, Şarpele, diavolul, nu mai are în pomul ştiinţei rolul principal, ci numai unul de auxiliar, după cum în creaţia primordială fusese ispititorul.

Acesta este începutul marii poveşti. Care nu s-a încheiat, din moment ce căderea însăşi nu s-a încheiat. Prin obsesia progresului, omul civilizat perpetuează „căderea". „Orice pas înainte - scrie Cioran - orice formă de dinamism cuprinde ceva satanic: „progresul este echivalentul modern al căderii, versiunea profană a damnaţiunii". Şi astfel pătrundem în al doilea capitol al romanului căderii, în *Portretul civilizatului*. Omul a căzut în timp, în istorie. Dacă ştim mai puţin cum a format-o, ştim în schimb cum a deformat-o. În exiliul său agitat, el a fost cuprins de ceea ce Cioran numeşte „erezia mişcării". Nu a devenirii, ci a fugii după un mai bine care este contrariul binelui. Şi acum a ajuns la stadiul „progresului". Deci al civilizaţiei. Deci al vitezei, în locul extazului, viteza care face din acest civilizat un fel de „ocnaş în vacanţă". În locul rugăciunii, „zgomotul, consecinţă directă a păcatului originar". Viteza şi zgomotul, semne precise de sfîrşit al timpurilor. „Secolul din urmă - scrie Cioran - va fi secolul cel mai grăbit". Omul domină din ce în ce mai mult lucrurile, omul este deci pierdut. Civilizaţia - continuă Cioran - „ne învaţă cum să stăpînim lucrurile, cînd ar trebui să ne iniţieze în arta de a ne dezbăra de lucruri, deoarece nici libertate nu există, nici viaţă adevărată, fără ucenicia deposesiunii". Căzut în timp, omul, în faza lui actuală, e pe cale de a pierde şi timpul.

Pe acest om, aflat în ultimul său stadiu, al civilizaţiei moderne, ne propunem să-l urmărim cu un scop precis, şi anume pentru a descoperi în gîndirea lui Cioran o evoluţie sau poate unele puncte de contradicţie fecundă. Ni se pare numai, sau blocul cimentat al negaţiei se fărîmiţează în parte?

Pentru descrierea acestui om căzut mai întîi în istorie, ne aflăm în faţa unui buchet de referinţe familiare cititorului lui Cioran. Şi îndeosebi în faţa unei figuri centrale din acest univers: aceea a scepticului. Cioran este într-atîta frămîntat de valorile scepticismului, Cioran militează cu atîta pasiune pentru scepticism, încît s-ar putea spune despre el că este un fanatic al scepticismului, îl regăsim deci pe acest sceptic confruntat odată mai mult cu barbarul. „O civilizaţie - ne spune Cioran - debutează prin mit şi sfîrşeşte în îndoială". Noţiunea aceasta de „îndoială" ce caracterizează scepticismul, cînd devine metodică, nu trebuie, bineînţeles, confundată cu negaţia. Negaţia e poate o îndoială, dar nu agresivă, izvor de vitalitate. Barbarii, de pildă, nu se îndoiesc, ei afirmă sau neagă, şi numai astfel se inserează în schimbările de ciclu istoric: cînd se află în faţa unor alte popoare cărora rafinamentul le-a dăruit şi virusul îndoielii şi luxul scepticismului. „Lupta este inegală - afirmă Cioran - între popoarele care discută şi acelea care tac". Regăsim aici obsesiile cele mai trainice ale lui Cioran, certitudinile de Apocalips pe care nici o lungă ucenicie la şcoala scepticismului nu le-a putut înlătura. După Cioran, Satana e bineînţeles un dogmatic, el nu face decît să simuleze îndoiala, practicînd însă în fond numai negaţia. „Negaţia este izvor de acţiune şi de certitudine, cînd negi ştii ce vrei, cînd te îndoieşti sfîrşeşti prin a nu mai şti". Un întreg capitol este consacrat scepticului cu care ai impresia - impresie stăruitoare şi în cărţile sale precedente - că autorul el însuşi coincide sau ar vrea să coincidă. Scepticismul nu e oare o formă a înţelepciunii? Dar împotriva acestei înţelepciuni atît

de des propusă de el ca pildă de extenuare şi model de comportament, Cioran se ridică brusc într-un alt capitol intitulat tocmai „primejdiile înţelepciunii”. Dacă ţinem „la un minimum de echilibru - ne înştiinţează Cioran - trebuie să reîncepem a ţipa”. Ce este viaţa pînă la urmă decît un fenomen de turbare, singurul ce ne asigură sănătatea? „Cei care cedează emoţiilor sau capriciilor lor, aceia care se înfurie mereu, sînt la adăpost de tulburări grave. Psihanaliza n-are succes decît la anglo-saxoni sau scandinavi, care au nefericirea de a avea ţinută, popoarele latine n-au nevoie de ea. Ţipătul, lacrimile, furia îşi găsesc în Cioran un avocat aparent neaşteptat. Conştient el însuşi de o schimbare, o mărturiseşte singur: „Este paradoxal şi poate necinstit de a face procesul Indiferenţei, după ce i-ai cerut atîta timp să-ţi acorde pacea şi lipsa de curiozitate a cadavrului. De ce dăm înapoi cînd începe în sfîrşit să răspundă cererilor noastre, cînd ea continuă să aibă pentru noi aceleaşi prestigii? Nu înseamnă oare o trădare acest atac împotriva idolului pe care l-am venerat cel mai mult? [...] Rătăceşti urmînd paşii unui înţelept, atunci cînd tu însuţi nu eşti unul. [...] Nu e deloc confortabilă poziţia aceluia care, după ce a cerut înţelepciunii să-l scape de el însuşi, ajunge s-o deteste, să nu vadă în ea decît un obstacol în plus“. Evoluţie, renegare, trădare? Sau poate, mai simplu, Cioran se înşelase mai înainte şi crezuse c-a pătruns în universul scepticismului, pe cînd nu se afla decît în acela al negaţiei?

Nu are probabil sens să ne punem această întrebare cînd ultimul capitol al cărţii ne propune o altă schimbare, infinit mai semnificativă. Început prin căderea din rai în Timp, volumul se încheie printr-o a doua cădere şi mai disperată: o cădere din Timp într-un fel de sub-eternitate împietrită. O carte în întregime consacrată unor blesteme majore împotriva Timpului poartă în ultimele rînduri aceste cuvinte cutremurătoare: „Pentru că am vorbit de rău Timpul, el se

răzbună: mă pune în poziţie de cerşetor, mă obligă să-l regret. Cum am putut să-l asimilez infernului? Infernul este acest prezent care nu se mişcă, această tensiune în monotonie, această eternitate răsturnată care nu se deschide spre nimic, nici măcar spre moarte“. Cioran a pierdut Timpul. Nu numai el, bineînţeles. Soarta aceasta, întreaga omenire o va împărtăşi. E a doua, definitiva cădere. „După ce a stricat eternitatea cea adevărată, omul a căzut în Timp, unde a izbutit, dacă nu să prospere, cel puţin să trăiască; în orice caz s-a acomodat. Procesul acestei căderi şi acestei acomodări are drept nume Istoria. Dar iată că-l ameninţă o altă cădere, şi e greu să-i măsurăm amploarea. De data aceasta nu va mai cădea din eternitate, ci din Timp, şi a cădea din Timp înseamnă a cădea din Istorie, înseamnă a fi îngropat în inert, în absolutul împietririi [...].

Iminentă sau nu, această cădere este posibilă, poate inevitabilă. Cînd va deveni soarta omului, acest om va înceta să mai fie un animal istoric”.

Aşa se încheie acest roman al căderii care este eseul lui Cioran. Pe o simetrie perfectă şi pe o profeţie întunecată, în logica primului păcat, păcatul originar. Deoarece această dublă cădere îşi are raţiunile ei. „Omul - scrie Cioran - se ridică împotriva zeilor şi îi neagă, recunoscîndu-le totuşi o existenţă de fantome; cînd va fi proiectat sub Timp, va fi atît de departe de zei, încît nici măcar ideea existenţei lor n-o va mai păstra. Drept pedeapsă pentru această uitare, va face atunci experienţa decăderii totale. A fi pierdut şi eternitatea şi timpul! “

Mai rămîne vreo speranţă? Poate numai de a ne aşeza din nou sub arborele ştiinţei şi de a nu mai muşca de data aceasta din fructul oprit. De a începe o nouă cunoaştere, un ciclu fără păcat, o poveste fără blestem. Pînă la această reiniţiere în rai, Cioran, scepticul Cioran, negatorul Cioran,

cere doar milă Domnului: „Milă pentru acela care a fost în Timp şi niciodată nu va mai putea fi!“

9 ianuarie 1965

Al doilea volum din *Carnetele* lui Albert Camus era aşteptat cu mult interes. Dacă ne gîndim că el acoperă perioada dintre ianuarie 1942 şi martie 1951, că începe deci cu lupta clandestină în rezistenţă pentru a se încheia cu apariţia eseului asupra revoltei şi revoluţiei, *l'Homme révolté*, interesul e explicabil.

În anii aceştia în care Camus scrie pe caiete de şcolar însemnările sale, îi apar cărţile de seamă: *L'Etranger* este publicat în 1942, piesa de teatru *Le Malentendu* în 1944, *Caligula*, asemenea, romanul *La Peste*, în 1947, versiunea sa teatrală *L'Etat de Siège* în 1948, iar între 1949 şi 1951, cele două oglinzi ale obsesiei revoltei şi consecinţelor ei: piesa *Les Justes* şi eseul *L'Homme révolté*. Întreg Camus, dacă exceptăm evoluţia, mai degrabă stilistică, din *La Chute*, este cuprins în aceste titluri. Întreg Camus de asemenea în frămîntările politice ale acestor ani care-l duc de la lupta împotriva nazismului la denunţarea comunismului.

Cum să nu deschidem deci febril *Carnetele*? Vom fi dezamăgiţi, vom fi răsplătiţi? Depinde ce căutăm anume.

Pentru cei care ar vrea să afle aici elementele unei biografii sau oglindirea unei atmosfere intelectuale pariziene, dezamăgirea ar fi nu numai sigură dar şi meritată. Camus nu se povesteşte şi nu povesteşte pe alţii. Singura lui biografie este aceea a unei gîndiri şi a unei exigenţe morale. Din acest punct de vedere - care este al moralistului - *Carnetele* dezvăluie o operă şi un om. Nu pentru că Albert Camus ar analiza geneza operei sau ar pune întrebări omului. Ci numai în măsura în care însemnările sînt ca firul roşu ce leagă între ele momentele

de sinteză care sînt cărţile. Pe scheletul operei se grefează astfel ţesuturile nervoase, arterele prin care va curge sîngele viu. Din mit, *Carnetele* coboară opera în realitate. Imaginea nu ni se pare deloc gratuită, Camus el însuşi constatînd în *Carnete* vocaţia sa de făuritor de mituri mai curînd decît aceea de romancier sau creator de viaţă.

„Opera mea de-a lungul acestor două cicluri: nişte fiinţe fără minciună deci nereale. Aceste fiinţe nu sînt pe lumea noastră. Iată de ce, pînă acum, nu sînt un romancier în sensul obişnuit. Ci mai curînd, un artist care creează mituri pe măsura pasiunii şi neliniştii sale".

Nu sînt într-adevăr cărţile lui Camus ilustrarea unei obsesii, nu numai a lui Camus dar şi a timpului său: nu le-am putea completa titlul de fiecare dată cu ideea pe care o apără? „Străinul" - sau imposibilitatea de a fi în lume: „Ciuma" sau solidaritatea victimelor în faţa călăului; „Cei drepţi" sau despre limitele şi justificările revoltei, etc., etc.

Deci Camus este un creator, un ilustrator de mituri. Dar, cum spune el însuşi, pe măsura neliniştii sale. A pasiunii sale. Pasiune şi nelinişte care fac din fiecare carte un foc exact, un centru de incendii.

Carnetele sînt deci radiografia unui intelectual şi a unei epoci. Mai precis a unui intelectual împotriva epocii sale.

Epoca? Între 1942 şi 1951, izbucnesc, ca aduse în stare de incandescenţă, toate ideologiile secolului. Şi se transformă în catastrofă. Ultimele ore ale nazismului coincid cu dezvăluirea fenomenului concentraţionar, comunismul se dezvăluie ca impostură majoră, tot prin cancerul concentraţionar. Revoluţia a dus spre tiranie, tirania spre imperialism. Ciclul revoltelor e gata să reînceapă împotriva metamorforzelor revoluţiei. Nu peste mult, Budapesta va redescoperi sovietele pentru a lupta împotriva sovieticilor.

Nu peste mult, ideologia comunistă va intra în agonie şi cadavrul ei va acoperi Răsăritul. Dar deocamdată ne aflăm

în Occident şi în faza semnelor, a presimţirilor, a întrebărilor.

Intelectualul? Moştenind de la Nietzsche şi de la nihilişti un univers fără Dumnezeu în care s-a instalat Istoria majusculizată, dăruită cu sensuri. Un intelectual de stînga care luptă împotriva nazismului. Faţă de comunism, la început, păstrează o rezervă chinuită de semne de întrebare. E sensibil la anumite valori ale revoltei din care a derivat comunismul şi nu ştie cum să le despartă de revoluţie. Şi apoi cum să despartă revoluţia însăşi de metamorfozele ei ulterioare? Există o valoare care i~ar îngădui să condamne comunismul: libertatea. Dar are dreptul s-o aleagă împotriva justiţiei? Care sînt limitele dintre revolta, mereu necesară, şi revoluţia care o trădează? Care este itinerariul ce-l va duce pe Camus de la lupta în clandestinate alături de comunişti la denunţarea fenomenului concentraţionar sovietic, la condamnarea socialismului aşa cum a fost el înscăunat în răsărit, la ţipătul de indignare în clipa intervenţiei sovietice în Ungaria?

Intelectualul îşi priveşte epoca. Şi-i enumera păcatele. Unul mai ales din care derivă toate celelalte: divinizarea istoriei. În locul lăsat gol de Dumnezeul răpus de intelectualii secolului trecut, omul zilelor noastre a instalat istoria, a creat, prin materialismul istoric, un nou determinism, mai exigent, mai ucigător decît acela al Providenţei. Citîndu-l pe Maritain, Camus constată:

„Ateismul revoluţionar - ateismul absolut - pune istoria în locul lui Dumnezeu şi înlocuieşte revolta printr-o supunere absolută”.

Sau:

„Materialismul istoric, determinismul absolut, negarea oricărei libertăţi, această lume groaznică a curajului şi tăcerii, iată consecinţele cele mai legitime ale unei lumi fără Dumnezeu”.

În ciuda nostalgiei sale religioase (lui Camus i-ar putea fi aplicate cele spuse de Hawthorne despre Melville: „Nu putea să creadă, dar nu se putea mulţumi cu necredinţa”), în ciuda certitudinii sale că de îndată „ce aprofundezi totul ajungi la o problemă metafizică”, Albert Camus nu-l mai poate reinventa pe Dumnezeu. Dar nici nu se alătură opti-relatată la modul transparent la adăpostul fabulei şi în tradiţia lui Swift. Transpunerea în lumea animalelor nu constituie însă o soluţii, tragedia din universul comunist stînd tocmai în desfigurarea condiţiei umane. Cum s-o descrii plecînd de la starea spre care stalinismul a încercat să-l coboare pe om, de la animal? O fabulă acidă, dar numai o fabulă, *Ferma Animalelor* putea fi încă citită cu surîsul pe buze. Ea părea, în orice caz, că rezumă şi încheie experienţa lui Orwell din Spania. Dar de anumite revelaţii nu te dezbari atît de lesne. La lumina evenimentelor trăite în Spania, Orwell descifrează tot ce se va petrece apoi, războiul, ocuparea de către sovietici a unei jumătăţi din Europa, şi exportarea Procesului pe scenele Europei Răsăritene. Între timp, Orwell a devenit directorul săptămînalului laburist *The Tribune* (1943), iar în 1945, va fi trimisul special al lui *Observer* în Franţa şi Germania. În aceşti ani, el scrie romanul *1984*.

Cu 1984 se petrece ceva ciudat. Aparent este un roman de anticipaţie, o utopie negativă. Priveşte viitorul, prevesteşte ce-ar putea deveni acest viitor în 1984. De fapt, *1984* rămîne oglinda cea mai exactă a stalinismului, a prezentului pentru Orwell, atunci cînd scria, a trecutului, acum, pentru noi, cînd îl recitim. Peste detalii, peste situări geografice, el ne redă acea realitate precisă. Primii refugiaţi după revoluţia maghiară, care s-au aruncat, odată ajunşi în Occident, asupra tot ce se scrisese despre Răsărit, s-au oprit uluiţi la *1984*. Şi cu aceeaşi exclamaţie: Cum a putut să ştie Orwell, care n-a trecut niciodată Oblonul de fier, că acesta a fost regimul sub care am trăit! Că aceasta era

culoarea aerului pe care-l respiram? Că acesta era gestul cu care ne feream de ziduri, zidurile care au urechi, zidurile trădătoare? Că salutam cu bucurie doar ceaţa care ne ferea de privirile trecătorilor, cu toţi denunţători posibili. Că ajunsese să ne fie frică de noi înşine? Că devenisem propria noastră cenzură, propriul nostru paznic şi propriul nostru procuror? Mereu. Pînă şi în somn. Mai ales de somn ne temeam, de trădările visului, de tot ce-ar fi întrerupt veghea. Cum a putut Orwell să cunoască atît de bine, fără a fi trecut prin ea, celula noastră de condamnaţi, nu la moarte ci la desfiinţarea, fibră cu fibră, gînd cu gînd, vorbă cu vorbă?

Toţi cei scăpaţi din lumea comunistă au făcut o experienţă asemănătoare. Recent, citeam cartea uimitoare a unui preot belgian, Dries Van Colilie care trecuse prin închisorile lui Mao şi descria faimoasa metodă a „spălării creierelor". Scăpat din China, revenit în Occident, preotul a recitit febril tot ce s-a scris despre închisorile comuniste. Altădată găsea aceste mărturii excesive, acum i se păreau palide. Într-o singură carte şi-a recunoscut experienţa suferită, în *1984*. Anul precis, ora exactă a stalinismului integral. Cînd Televiziunea britanică a transmis un film inspirat din *1984*, cîţiva telespectatori s-au sinucis. Cum a reuşit Orwell să redea oroarea netrăită de el, în aşa fel ca în ea să se regăsească toţi cei care o suportaseră?

Aldous Huxley alegea drept motto pentru utopia sa, *Cea mai bună dintre lumi*, această frază a lui Berdiaev: „Utopiile sînt realizabile, cum să evităm însă realizarea lor definitivă?" Această întrebare neliniştită ne dă cheia mai mult a demersului lui Orwell decît al lui Huxley. Desigur există între cei doi scriitori englezi un punct comun: ei nu scriu de fapt utopii, ci contrautopii. Dar în timp ce Huxley pleacă de la unele trăsături ale epocii moderne şi le amplifică spre a ne atrage atenţia asupra primejdiei conţinute în ele, strigătul de alarmă al lui Orwell provine

dintr-o realitate ea însăşi izvorîtă din utopie: comunismul. Ca în fraza lui Berdiaev, utopia e realizată *1984* avea doar să împiedice „realizarea ei definitivă”.

Metoda de care se slujeşte Orwell este exemplară. Ne amintim ce cuprinde *1984*: tabloul unei lumi total dominate de un totalitarism demult instaurat, în care oamenii au pierdut amintirea unor alte vremuri, în care de fapt nu mai există oameni, ci numai un singur om, care, bineînţeles, va fi înfrînt. Orwell n-are nevoie să-şi imagineze o astfel de lume care există în timp ce el scrie cartea. N-are decît să privească. Dar privirea nu e de ajuns pentru ca *1984* să reprezinte şi altceva decît sutele de mărturii care se străduiesc să descrie groaza, cu armele obişnuite. Un anume prag al groazei e însă greu de trecut prin descrierea, oricît de amănunţită ar fi ea, a realităţii. Şi atunci Orwell pare să-şi amintească de Utopie. La urma urmei, elementele utopice din comunism sînt nenumărate. Nu ne gîndim numai la unele trăsături comune socialismului şi utopiei (uniformitate, raţionalism, dirigism), dar şi la nenumăratele utopii socialiste de la începutul secolului al XIX-lea, de la Fourier la *Icaria* lui Cabet, de la Bellamy la Lazarus. Bineînţeles că stalinismul nu e un derivat direct al Utopiei. De la utopie la realizare, drumul a trecut prin gîndirea marxistă (aparent antiutopică, dar care conţine un postulat utopic în oprirea definitivă a istoriei după dictatura proletariatului), prin pragmatismul lui Lenin, prin machiavelismul lui Stalin. Contururile utopiei s-au şters, desenul e ascuns de trăirea cotidiană - pînă şi groaza, cataclismele, teroarea au cotidianul lor. Din această realitate complexă şi degradată faţă de desenul iniţial, Orwell reia fenomenul stalinist pentru a-l analiza după procedeele tipice ale utopiei.

Într-o lucrare temeinică, filozoful francez Raymond Ruyer, studiază aceste procedee. Să reluăm unele dintre ele,

pentru a le găsi oglindirea în *1984*. Care sînt legile acestui „aiurea“, acestui „nicăieri” al utopiei?

În primul rînd colectivismul. În Utopie, toată lumea trăieşte în colectivitate - utopiştii urăsc celula familială. Copiii sînt aproape totdeauna despărţiţi de familie, iar dormitorul comun este una din figurile clasice ale utopiei. Din utopie pînă la realitate, cunoaştem drumul: colectivizarea este una din temeliile comunismului, iar dormitoarele comune ale Chinei ultimilor ani sînt o ilustrare directă. Din realitate Orwell reia această trăsătură esenţială şi o redă utopiei, în *1984*, familia nu mai e nici măcar o amintire, iar singurătatea, la fel.

Credinţa în virtuţile totale ale educaţiei defineşte apoi utopia. Condiţionarea deplină prin educaţie are drept corolar uniformitatea. Diferenţele pot exista între caste, nu între indivizi din aceeaşi castă. Peste *1984*, domneşte cenuşiul nediferenţierii, ordinea uniformei.

Pasiunea simetriei în Utopie este atît de mare încît - și s-a spus - în fiecare utopist doarme un arhitect. Utopia este esenţialmente urbană. Anumite forme colectiviste din Rusia - sovhozurile, de pildă - au încercat să introducă oraşul la sate. *1984* va avea deci drept cadru un oraş şi orice peisaj, altul decît urban, va fi condamnat, în ciuda anumitor aparenţe, utopia este antinaturistă. Natura înseamnă într-adevăr neprevăzut, baroc, lux în diferenţiere şi amănunte, natura e incompatibilă cu raţionalismul strict al utopiei. Utopistul înlocuieşte natura prin artificiul raţional care-i îngăduie să dezvolte logica pînă la capăt. Utopia a fost comparată, pe drept cuvînt, cu esperanto. O limbă vie, cu creşterea ei organică, imprevizibilă, este o crimă pentru utopist. Orwell rămîne în tradiţia clasică a utopiei atunci cînd inventă pentru *1984*, o limbă logică, Novlang.

Izolarea este caracteristică utopiei. Acest „nicăieri”, cînd nu se traduce prin imaginea unei insule, are frontiere de netrecut. E înconjurată de obloane de fier, de ziduri, de

miradoare. Nu se iese din Utopie, nu se iese din *1984*; zidul este păzit, oblonul închis. Sau cînd utopia s-a întins, nu mai ai unde să te duci. E peste tot Nicăieri.

Ascetismul constituie o lege de fier a utopiei. Iubirea nu este îngăduită, fiind izvor de afectivitate, deci de iraţional şi de memorie. În *1984*, totul începe astfel, prin iubire. Odată cu ea, revine amintirea, comparaţia, nostalgia, speranţa, toate premisele revoltei.

Hedonismul colectiv e poate iluzia cea mai nocivă a utopiei. Orice utopie îşi condamnă cetăţenii la fericire. Cu excepţia celor cîteva - puţine - utopii creştine, utopia este caracterizată de un optimism străin creştinismului. Utopia nu este nici dualistă, maniheană, suferinţa nu are nici o valoare. Răul nu se află în om - prin esenţă angelic - ci în unele circumstanţe, economice şi sociale, lesne de suprimat. Optimismul obligatoriu este piatra de temelie a utopiei. Scopul utopiei este fericirea, dar fericirea în colectiv, ceea ce înseamnă contrariul fericirii. Platon s-a lovit de acest paradox în Republica sa, şi n-a fost singurul. Optmismul stalinismului, defineşte regimul tot atît ca şi Procesul. În *1984*, ultimul om păcătuieşte prin tristeţe.

În sfîrşit, dirigismul. Dar mai e nevoie să-l analizăm? Să amintim doar că în *Icaria*, Cabet prevede „ateliere” pentru poeţi şi dramaturgi şi vom măsura uşor ce direct a fost uneori drumul de la utopie la realitatea comunistă.

De fapt nu se poate trăi în Utopie. Chiar şi în cele mai blînde dintre utopii, în care nu există poliţie (chiar fără poliţie, toţi cetăţenii din Icaria, sînt denunţători), aerul e irespirabil.

Orwell reia deci toate aceste caracteristici, le confruntă cu realitatea stalinistă, şi din această comparaţie, construieşte o contrautopie, cu metodele stricte ale utopiei. Dar îi adaugă un factor determinant: lipsa de memorie. Trecutul, în *1984* ca şi în Enciclopedia sovietică, este la dispoziţia prezentului şi trebuie rescris în funcţie de necesităţile

momentului. Există o adevărată previziune a trecutului. Trecutul nu mai este acel pămînt ferm pe care poţi să calci liniştit, singurul lucru care-ţi aparţine fără tăgada. Trecutul devine un bun al Tiranului care-l transformă şi-l manipulează. Într-unul din eseurile sale, *Acolo unde moare literatura*, Orwell vedea în această incertitudine care se întinde asupra trecutului, una din caracteristicile totalitarismului:

„Ceea ce este nou în totalitarism este faptul că doctrinele sale nu sînt numai sacrosancte dar şi instabile. Trebuie să le accepţi, dar în acelaşi timp, ele pot fi schimbate dintr-o clipă într-alta... Din punct de vedere totalitar, istoria trebuie să fie creată mai mult decît învăţată. Un stat totalitar este într-adevăr o teocraţie în care pătura dominantă trebuie să fie infailibilă. Dar cum, în practică, nimeni nu este infailibil, e nevoie, deseori, să se reorganizeze faptele trecutului pentru a arăta că o eroare sau alta a fost evitată, că un triumf imaginar a avut cu adevărat loc. Tot astfel, orice cotitură politică importantă reclamă o cotitură doctrinală corespunzătoare şi o reevaluare a marilor figuri istorice din trecut... Totalitarismul cere transformarea neîntreruptă a trecutului şi probabil, pe termen lung, refuzul de a crede chiar în existenţa adevărului obiectiv".

Iată de ce, în *1984*, revolta omului se identifică cu redescoperirea memoriei. În fond *1984*, nu este şi o pledoarie pentru memorie? O demonstraţie, cu mijloacele utopiei, a nocivităţii fundamentale a oricărei utopii? O contrautopie care e un proces împotriva utopiei?

La umbra unor detractori celebrii ai utopiei ca Chesterton, Claudel, Gustave Thibon, alături de E.M. Cioran, şi luîndu-l drept călăuză mai departe pe Raymond Ruyer, să participăm la acest proces.

Chesterton susţinea că utopia - chiar şi cea mai blajină - ca aceea a canonizatului Thomas Morus - nu este în realitate decît visul unui tiran, utopistul, care-şi oferă

suprema satisfacţie de a clădi lumea aşa cum îi place. Atîta vreme cît utopia rămîne pe planul teoriei, „tirania” aceasta n-are de ce să nelinişteascâ - se ştie bine ce complexe de tip adlerian, cîtă voinţă înfrîntă de putere, se liberează astfel în paginile cărţilor de utopie. Dar cînd ne amintim de utopiile socializante ala veacurilor XVIII şi XIX, de punerea în aplicare a atîtor elemente din aceste utopii în sistemele totalitare ale vremii noastre, ne dăm seama că pericolul utopiei nu este numai teoretic, că acel „Nicăieri” care este utopia, riscă să devină acest „Aici" în care trăim.

Utopia ne mai dezvăluie de cîtă monotonie este în stare imaginaţia. Utopistul este, de fapt, incapabil să-şi închipuie viitorul. El făureşte acest viitor cu elementele prezentului, şi astfel blochează prezentul într-un punct mort, îi interzice devenirea. Acestei lipse de imaginaţie - totală în domeniul psihologic - corespunde incapacitatea utopistului de a crea noi valori. Utopia este un tratat, mai niciodată - dacă exceptăm pe William Morris - opera unui artist. Din punct de vedere estetic în utopie domneşte cel mai plat academism. Utopistul „geometru al bunelor sentimente” făureşte istoria prin instituţii, dar ignoră omul. Dacă instituţia este bună, omul va fi spălat de păcate dar şi de orice complexitate, va deveni şurubul cel mai perfect al unui mecanism. În Utopie, nu e loc pentru oameni. Şi ori de cîte ori s-a încercat aplicarea unor elemente utopice în realitate, s-a ajuns la o întreprindere de dezumanizare, această dezumanizare existînd în orice pagină utopică ascunsă sub învelişurile idilice de rigoare.

Utopia, şi aceasta este acuzaţia cea mai gravă ce i se poate aduce, ignoră natura omenească. Dar, utopia este în acelaşi timp primejdioasă - altfel de ce ar merita un proces? - pentru că răspunde unor nostalgii tenace din om. Dacă elemente utopice - prin ereziile milenariste - au pătruns pînă şi în creştinismul opus prin esenţa lui spiritului utopic, măsurăm lesne forţa acestei nostalgii. Dublă nostalgie, a

vîrstei de aur iniţiale, dar îndreptată şi spre viitor; instaurarea paradisului pe pămînt, sensul istoriei, şi oprirea ei definitivă în vîrsta de aur regăsită. Omul e incapabil să-şi menţină privirea fixată asupra unui prezent care nu-l satisface niciodată.

Pămîntul utopiei este neprielnic fiinţei, dar pe el, oamenii vin, din timp în timp, să se odihnească, dezbărîndu-se de dificultatea de a fi oameni. Dacă nu poposesc prea îndelung aici, dacă nu se întorc cu amintirea prea stăruitoare a acestui rai al abstracţiunii şi nu vor să-i transplanteze construcţiile idilice în propria lor cetate clădită din contradicţii şi neprevăzut, călătoria poate să nu fie decît un divertisment. E însă bine ca înainte de astfel de călătorii să ştii spre ce te îndrepţi. Adică să faci procesul utopiei. Fără de care rişti să te regăseşti în *1984*, care ne poate oricînd ajunge din urmă.

De aceea probabil că Orwell a pus în *1984* o atît de mare alarmă a amintirii.

27 martie 1965

De procesul de liberalizare culturală din România, am vorbit foarte puţin pînă acum. Din două motive.

Mai întîi pentru că socotim - pe drept, pe nedrept? - că a interveni de aici, a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces. Pentru tineri mai ales. A-i lăsa să-şi consolideze unele poziţii ce nu pot fi cucerite, uşor, înainte de a le semnala progresele sau străduinţele, ni s-a părut, ni se pare încă, mai prudent.

Apoi, pentru că ceea ce se petrece azi în cultura din România poate fi judecat din două unghiuri diferite ce coincid destul de rar: să spunem un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului. Or dacă punctul de vedere tactic

este singurul adoptat în ţară şi numai datorită lui - spun unii - s-a putut dobîndi ceea ce s-a dobîndit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu sîntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-aveam de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu pierdem din vedere pe celălalt: al adevărului. Privirea aceasta sîntem liberi s-o avem şi nu putem renunţa la ea, e privirea pe care într-un mîine, mai mult sau mai puţin îndepărtat, o va avea o întreagă istorie literară - şi nu numai literară - pentru a judeca fenomenele şi zvîrcolirile de azi. Nu înseamnă că dăm lecţii, nici note; înregistrăm doar.

Două motive pentru care am şovăit a vorbi şi despre Conferinţa pe ţară a scriitorilor români, din februarie 1965. Ne-am spus apoi că atîtea scrupule sînt de prisos: conferinţa aceasta are însemnătatea ei, şi nu trebuie trecută sub tăcere.

Pentru că la un moment precis, unul singur, cele două puncte de vedere au coincis şi această coincidentă a însemnat o izbîndă şi - s-ar putea - o dată, în evoluţia actuală: eliminarea lui Mihai Beniuc din fruntea Uniunii Scriitorilor. Atacuri împotriva lui au fost destule în cursul dezbaterilor, - unele venind de la foşti prieteni direct compromişi în acţiunea lui, şi nu cele mai puţin vehemente; se pare că fenomenul este clasic, - pentru ca să nu mai adăugăm şi noi. Cînd în ţară nu se putea spune nimic despre Beniuc, nimic rău, bineînţeles, deoarece altfel se spunea chiar prea mult, am vorbit noi de aici. Acum că limbile au fost slobozite, la ce bun să mai revenim asupra denunţurilor sale de tip poliţist sau altor acte tot atît de glorioase, prin care îşi aşezase domnia la Uniune? Dar plecarea sa trebuie salutată ca un eveniment. Stalinişti, oameni ai îngheţului, se mai află destui în conducerea Uniunii Scriitorilor; odată cu Beniuc a dispărut doar simbolul lor. Să sperăm ca această cădere a unui simplu simbol să ajungă pentru ca treburile culturii să fie ceva mai bine

gospodărite ca pînă acum. O nădăjduim pentru toţi scriitorii din ţară, şi în primul rînd pentru tinerii atît de puţin răspunzători de tot ceea ce s-a întîmplat pînă acum şi care au dreptul la ceva mai mult aer, chiar dacă nu pot cere încă tot ce li s-ar cuveni.

Şi acum, lucrările propriu-zise. Să începem prin a le privi din punctul de vedere tactic. Punctul de vedere al celor care au luat parte la ele. Care le-au pregătit, care le-au dus, care le vor resimţi consecinţele. Care şi-au spus: în situaţia aceasta precisă, ce se poate obţine fără riscuri, sau cu riscuri cît mai mici? Ei bine, ce s-a obţinut?

Posibilitatea mai întîi de a adopta şi un criteriu estetic în judecarea unei opere de artă. Şi nu înseamnă numai. Dar şi-ul acesta are importaţa lui. Pentru a obţine ca valoarea artistică să fie recunoscută, referenţii şi oratorii s-au ţinut în genere, cuminte, la jumătate de drum. Astfel, estetismul pur continuă să fie un păcat, în schimb în balanţă apasă acum un alt păcat - mortal, ni se spune - „sociologismul vulgar”. Termenul nu e nou, el a mai fost întrebuinţat la începuturile bolşevismului, dar nu termenul interesează ci ceea ce el anunţă: că simplul conţinut politic al unei cărţi sau al unei opere de artă nu va mai fi de ajuns pentru ca ea să fie declarată genială.

Apoi. Dat fiind că, aşa cum scrie într-un referat, „partidul ne-a îndemnat să nu rămînem în urmă de mişcarea literară mondială”, se recunoaşte că „rămînerea în urmă“ (care, bineînţeles, nu este numită astfel), a literaturii şi artei de la noi, trebuie curmată. Cum? Prin adoptarea - critică - a anumitor tehnici literare şi artistice occidentale, aplicate însă concepţiei vechi. (Mărturisim că nu prea vedem cum tehnica unui Robbe-Grillet, de pildă, poate fi aplicată descrierii unei gospodării agricole de stat, dar se poate conta probabil pe ingeniozitatea de care dau dovadă unii scriitori actuali, pentru ca ea să ajungă a fi folosită şi pentru alte realităţi). Felul acesta de a judeca literatura - ca şi cum

ar exista tehnici şi forme independente de conţinut - ne este străin; importanţa formulei stă doar în a deschide o poartă.

Realismul socialist, invocat mereu ca dogmă tot atît de implacabilă, este măcinat de fapt în substanţa lui dogmatică: realitatea va putea fi interpretată şi puţin mai negativ -, aceeaşi cale de mijloc ce caracterizează lucrările congresului; se cere chiar o „reprezentare mai puţin idilică a dinamicii soicale“, un fel de încurajare a reprezentării aspectelor negative, o depăşire chiar a cuplului inevitabil „erou pozitiv - erou negativ”.

Cîteva evidenţe: „arta nu copiază realitatea”, sau: „poezia nu se reduce la versificaţie”, sună nou cînd sînt rostite la Bucureşti. Iar obligaţia optimismului de comandă este uşor atenuată prin folosirea unui nou epitet: „optimism patetic”.

Efortul de recuperare a ceea ce ne numeşte „moştenirea literară” continuă şi se lărgeşte: sînt incluşi (fenomenul se desena mai demult) Maiorescu, Iorga, Densuşianu, Lovinescu, Zarifopol, etc. Recuperarea se face bineînţeles sub semnul doctrinei de partid, doar aplicarea fermă a criteriilor marxist-leniniste permite, ni se spune, înţelegerea activităţii bogate şi contradictorii a acestor scriitori. Dacă această „recuperare” se va face sub semnul studiilor şi articolelor care au şi apărut despre cei numiţi, aportul riscă să fie nul; doar publicarea operelor, fără obişnuitele omisiuni, ar putea da o replică reală felului în care vor fi prezentaţi „marxist-leninist”.

Este de la sine înţeles că aceste cîteva rezultate tactice nu sînt fructul lucrărilor conferinţei, ea nu vine decît să consfinţească eforturi întreprinse mai de mult. Să sperăm că ele vor îngădui publicarea unei părţi cel puţin a literaturii de sertar şi continuarea liniei mai moderniste pe care se situează îndeosebi tinerii.

Tactic, deci, conferinţa înseamnă un pas înainte. S-o analizăm acum din punctul de vedere al adevărului. Pentru

a evita orice judecată prea absolută, vom compara conferinţa de la Bucureşti cu congrese asemănătoare din alte ţări cu regim comunist: Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, recent Uniunea Sovietică.

Comportamentul scriitorilor care au luat parte şi au vorbit la conferinţa de la Bucureşti (analizăm după dările de seamă din *Gazeta Literară*, numerele 9 şi 10, intervenţiile au fost, se pare, mult mai vehemente în realitate) se deosebeşte mult de acela al colegilor lor din ţările citate. Liberalizanţii din aceste ţări duc o luptă nu numai pentru modernizarea mijloacelor de expresie, sau pentru un contact mai strîns cu Occidentul, dar în primul rînd pentru cucerirea dreptului de a rosti adevărul. Şi pe cît posibil, au spus-o pe faţă. Cîteodată chiar au ţipat-o, ca Tvardovski care a spus: „am minţit destul, nimic nu se poate clădi pe minciună”. Tvardovski e un exemplu, nu e singurul. Pînă şi Ilya Ehrenburg se apropie din cînd în cînd de adevăr, ca să nu mai vorbim de scriitorii unguri şi polonezi, la care lupta a luat forme dramatice sau încordate. Numele lor le ştie toată lumea. Că această luptă pentru adevăr e singurul temei de creaţie cu putinţă, au dovedit-o, în opere recente, aceiaşi scriitori; de aceea cărţile lor trec hotarele şi sînt citite, de aceea sînt cunoscuţi în Occident. Şi numai de la o curăţire a terenului mlăştinos prin adevăr se poate porni la o clădire statornică. Fără de care, oricît va fi de frumoasă, casa cea nouă va fi otrăvită de miasmele terenului putred de dedesubt. Aşa se petrec lucrurile în ţările de care am pomenit. Se petrec greu, pentru că în această recucerire a adevărului, scriitorul, departe de a fi ajutat de putere, nu poate decît să se izbească de ea.

Demersul scriitorilor care au luat parte la consfătuirea de la Bucureşti e deosebit. Ei avansează tactic şi cuceresc ceea ce li se îngăduie. În avansul acesta, îşi vor aliată puterea. Drept care toate referatele şi intervenţiile încep cu o laudă adusă partidului şi şefului său, şi se încheie la fel.

Ca la curte. Cu plecăciunea rituală. Întregul congres de la Bucureşti a fost un congres curtean. Bine, ni se va răspunde, dar dacă astfel se obţin rezultate cu riscuri mai mici şi strădanii mai puţine? Vom aminti că aşa va fi poate din punctul de vedere tactic, dar că de data aceasta analiza o ducem din celălat punct de vedere, al adevărului.

Lauda scriitorilor de la Bucureşti cuprinde şi exaltă şi creaţia literară din 1945 încoace. La congresele din alte ţări cu regim comunist, voci se ridică pentru a vorbi de erori, de greşeli, uneori de crime, pentru a reproşa întregii producţii literare din ultimii douăzeci de ani platitudinea ei fără margini. La Bucureşti lauda - în afară de o singură interveţie mai amară, pe al cărui autor vom evita a-l numi, pentru a nu-i pune în evidenţă incontestabilul curaj -, lauda deci înlocuieşte critica. Cît e vorba de ansamblu. Pentru amănunte, adică pentru o carte anume, pentru un caz anume - în special pentru Beniuc, care fiind învins, nu mai reprezită o primejdie - se ivesc critici. Acest contrast şi elementele din care este constituit, dau un aspect fantomatic lucrărilor congresului. Nu mai înţelegi de ce trebuie de acum înainte schimbat mai totul, dacă totul a fost atît de perfect. De ce atîtea reforme prevăzute, cînd în ce priveşte trecutul domneşte, cum spunea un orator, „euforia”? Cum se poate pretinde în acelaşi timp că niciodată creaţia artistică şi literară n-a înflorit mai mult în România, şi explica de ce niciodată nu s-au creat mai puţine opere de valoare ca în ultimii douăzeci de ani?

Se poate foarte uşor, din clipa în care contrazicerea e privită din punctul de vedere tactic. Din clipa în care scriitorii nu cuceresc, ci primesc: „la îndemnul partidului - spune un scriitor - şi cu sprijinul său, au fost înfrînte multe concepţii vulgarizatoare, care stînjeneau dezvoltarea literară“. Două observaţii: cum era oare stînjenită dezvoltarea unei literaturi care a înflorit atît de deplin? Ce garanţii de trăinicie îţi poate oferi o situaţie pe care n-ai

dobîndit-o ci, după cum ţi-a fost dată, aşa îţi poate fi luată înapoi?

În fond, e vorba de o ipocrizie indispensabilă - se spune - pentru a se avansa. Numai că a combate minciuna prin ipocrizie e cel mai sigur mijloc de a o întreţine.

O observaţie în încheiere. Dacă o obsesie răzbate din dezbaterile acestei conferinţe, sinceră de data aceasta, este dorinţa de a face cunoscută actuala literatură peste hotare. S-a vorbit mult despre traduceri, antologii şi relaţii culturale. Un singur scriitor, cu ceva mai multă luciditate, a prevăzut ca astfel de „universalitate" visată, nu poate fi dobîndită decît printr-un efort unitar spre calitate. Putem lesne adăuga că, în acest domeniu, „relaţiile culturale" nu sînt suficiente. Se poate ajunge - ceea ce s-a şi întîmplat - la apariţia unei cărţi, două, la publicarea cîtorva articole, la vreo emisiune de televiziune şi la multe, foarte multe contacte şi recepţii. Dar nu la succes. Care se bizuie pe calitatea reală. Şi ne întrebăm dacă această calitate poate coexista cu învăluirea, fie ea chiar ocazională, a realităţii, a adevărului.

Învăluire ce continuă să fie o condiţie *sine qua non* a creaţiei artistice în România. După cum ne-a dovedit-o Conferinţa pe ţară a scriitorilor. Singurul congres cu adevărat curtean din spaţiul şi timpul recent al Răsăritului, în care comunismul se fărîmiţează constant, dar diferit, după temperamente şi moravuri. Cele scriitoriceşti de la Bucureşti ni se par încă tributare anilor Marei Plecăciuni, unui stil - să-i spunem arghezian - de osana.

Pata de sînge intelectuală n-o spală nici apa mării, spunea Lautreamont. De cîte ape să fie nevoie pentru a şterge cealaltă pată: a ipocriziei intelectuale, pată stăruitoare dacă ne referim, printre altele, la această Conferinţă?

17 aprilie 1965

Cartea lui Tibor Déry scrisă în închisorile maghiare în care autorul a fost întemniţat după eşecul revoluţiei din 1956, *Domnul G. A. la X*, apărută anul trecut la Budapesta şi acum, în traducere franceză la editura Seuil, vine parcă să dea dreptate celor care afirmă că Franz Kafka e menit mereu să reînvie într-o societate de tip comunist. Kafka e la locul lui acolo doar unde absurditatea este întreţinută zilnic de inadecvarea gestului la gînd, unde cuvîntul nu este făcut pentru a numi ci pentru a fi paravan şi camuflaj. Despărţirea de sine şi de real, rătăcirea prin labirintul non sensului - iată numai cîteva din trăsăturile comune lumii kafkaiene şi celei comuniste. În acest sens, nu există probabil situaţie dintr-o societate comunistă care să nu poată fi descifrată printr-o referinţă la Kafka. Şi s-ar mai putea spune că adevăratul profet al comunismului - ca experienţă trăită, iar nu ca teorie - n-a fost Marx ci Kafka.

De ce atunci universul comunist l-a aşteptat pe Tibor Déry pentru a fi descris la modul kafkian? Să ne amintim că lumea lui Kafka nu părea absurdă propriilor ei locuitori. Slujitorii Castelului trăiesc extrem de normal, iar în *Procesul* nimeni nu se mai miră, dacă s-a mirat vreodată. E nevoie de o privire străină pentru ca mirarea să se nască, pentru ca absurditatea să se dezvăluie. Trebuie un K. La Kafka şi un G. A. La Tibor Déry. Cei mai mulţi dintre scriitorii care au încercat să descrie un regim comunist au crezut că mijloacele realismului le vor fi de ajuns. Or, mai totdeauna, realismul s-a dovedit incapabil să oglindească situaţii, prin esenţa lor, antireale. Orwell a înţeles-o cînd a ales distanţa utopiei, după cum a înţeles-o şi Mrozek care s-a refugiat în umorul negru.

Distanţa aceasta i-a fost dictată lui Tibor Déry - care pînă acum se mulţumise cu povestirea de tip realist - de condiţiile în care şi-a scris cartea. În închisoare. Şi din interiorul regimului. Era nevoie ca, la prima vedere cel puţin, capitala X să nu poată fi confundată cu Budapesta.

Tibor Déry a fost deci silit să învăluie simbolul în cît mai multe subtilităţi, să încurce atît de mult pistele încît deosebirea să fie cît mai mare între aparenţele unui regim comunist şi viaţa din capitala lui imaginară. Dar tocmai această negare a aparenţelor i-a îngăduit să descopere esenţele kafkiene. În loc să ascundă, camuflajul dezvăluie cu atît mai deplin cu cît e mai abil. Pentru ca X să nu poată fi Budapesta, Déry a suprimat, de pildă, teroarea şi suferinţa vizibilă. Oamenii, la X, se plimbă în zdrenţe dar surîd, închisoarea este singurul lăcaş de lux în care adevăraţii prizonieri sînt magistraţii, totul pare a fi contrariul caracteristicelor unei societăţi comuniste. Sau numai pe alocuri, contrariul. Deoarece o indiferenţă generalizată - regimul acesta este instalat la X de mai multe generaţii - are aceleaşi efecte ca şi teroarea: nimic de vîndut în magazine, mijloacele de locomoţie au dispărut, casele nu mai sînt decît ruine iar moartea apare ca singura liberare. Uneori, cele descrise de Tibor Déry sînt aidoma stărilor dintr-o ţară comunistă, altă dată, foarte departe, cîteodată, paralele, întretăierea acestor trei planuri, ambiguitatea permanentă a sensurilor, îi permit lui Tibor Déry să reintroducă realitatea în fabulă şi fabula în parabola de tip kafkian. Şi, în acelaşi timp, să se spele de orice acuzaţie de transpunere directă. Dar X e prima capitală kafkiană a lumii comuniste, iar G. A., primul K. ce vine s-o viziteze.

Domnul G. A. este deci un străin. Într-o zi, coboară într-o gară, la capăt de lume. Sau mai precis, la capătul lumii lui, „civilizată”, normală, obişnuită. Vrea să se ducă la X, dar nu există nici un mijloc de transport. O căruţă îi ia o bucată de drum, după care va traversa singur şi pe jos, distanţa care-l desparte de X. Peisajul a dispărut. Pămîntul este acoperit de gunoaie metalice: sîrmă ghimpată, cutii de conserve, ustensile uzate. Gunoiul este unica vegetaţie. După această călătorie extenuantă primele imobile, văzute de departe, îi

apar ca o salvare. Dar cînd se apropie de ele, vede că sînt surpate. Mai trec cîteva zile pînă cînd reuşeşte să pătrundă, printre dărîmături, în oraş, care, într-un fel, nu este nici el altceva decît o ruină. Din cînd în cînd, o casă mai cade în stradă, etaj cu etaj. Iar locuitorii ei se mută într-alta care mai stă încă în picioare. Nici un mijloc de locomoţie; se spune că un mic tren ar trece prin oraş, dar nimeni nu ştie cînd... Gunoaiele şi aici la tot pasul. Magazine? Aproape deloc. Din cînd în cînd, în vreo vitrină sînt puse la un loc, o bucată, două de pîine şi vreun ceas. Nimeni nu vrea să vîndă. La ce bun? Oamenii sînt în zdrenţe, însă zîmbesc. Îţi vorbesc plini de voie bună dar nu-ţi spun nimic. Domnul G. A. vrea să se odihnească, să se spele. E vreun hotel în oraş? Nimeni nu ştie. Parc-ar fi unul, sau mai multe, dar unde? Domnul G. A. caută şi sfîrşeşte prin a descoperi un hotel în care toate merg de-a-ndoaselea. Ascensoarele funcţionează în neştire şi nu pot să se oprească la etajul dorit, lumina electrică este aprinsă ziua şi stinsă noaptea, porţile camerelor sînt închise din afară, iar un răspuns precis este imposibil de obţinut. Totuşi domnul G. A. vrea să priceapă şi se plimbă pe străzile oraşului. Nici o urmă de vegetaţie sau de animale. N-au mai rămas decît două anotimpuri: vara şi iarna. Mirosul de gunoaie pluteşte peste tot şi unicul mijloc de locomoţie îl uimeşte pe domnul G. A. El vede, într-o zi, nişte oameni graşi şi bine îmbrăcaţi - primii din tot oraşul - purtaţi în cîrcă de nişte bieţi slăbănogi. Sînt bogaţii oraşului pe care toţi îi plîng - să mănînci pe cît ţi-e foame, ce nefericire - pentru că, din caritate, sînt obligaţi să facă să sufere, pe ceilalţi, deci să-i salveze. Deoarece sărăcia, nemîncarea, frigul sînt semne de fericire la X. Numai aşa poţi să te dezlipeşti uşor de existenţă: suprimînd dorinţele. Şi într-adevăr, oraşul acesta n-are bătrîni, cu o singură excepţie care este ruşinea familiei sale. Oamenii mor foarte simplu. O dată la un an, sau la mai mulţi - aici e greu să ţii seama de scurgerea timpului, orice zi seamănă cu alta - se

organizează o excursie, un fel de cortegiu în care intră, cîntînd de exaltare, toţi cei care s-au săturat de viaţă şi din care nimeni nu s-a mai întors vreodată să spună unde şi cum se termină. E vai şi-amar de acela care împiedică o fiinţă iubită să-şi ia locul în acest cortegiu. E condamnat la închisoare, adică la o existenţă în care, în celula lui luxoasă, este obligat să aibă dorinţe şi să le ducă la îndeplinire, să mănînce tot timpul, să facă baie în piscină, să fie servit de un valet. Bineînţeles toată lumea îi plînge pe condamnaţi, şi fiecăruia îi e frică de proces. De fapt, toată lumea e mereu implicată în procese, dar nu se vede urmă de poliţist. Atunci cînd un călău are de omorît pe cineva, o face în plină stradă, în indiferenţa generală. În orice caz, moartea este considerată ca o binecuvîntare.

Între timp însă, domnul G. A. s-a îndrăgostit de o tînără, Elisabeth, şi s-a mutat la ea acasă. Pentru a o hotărî să-l însoţească în străinătate, începe să ţină conferinţe şi să descrie viaţa din ţara de unde vine el. Nimeni nu te împiedică, în principiu, să pleci de la X în „străinătate“, dar plecarea nu poate fi totuşi decît clandestină, în ciuda faptului că aparţine unei familii mai aparte şi care n-ar fi trebuit frecventată - e familia cu bunicul ce nu vrea să moară - Elisabeth nu-şi închipuie nici ea, cum ar putea trăi aiurea. Cu toate că e singura din oraş care cultivă flori imaginare şi se întreabă cum va fi arătînd un animal, Elisabeth e înspăimîntată la gîndul unei vieţi în care ai fi fericit să trăieşti, unei case în jurul căreia ar fi pomi, unei camere în care ai avea dreptul la singurătate - la X poţi avea oriunde un pat, niciodată o cameră. Şi apoi, ce să faci cu cele două anotimpuri inutile pe care G. A. le descrie atît de insistent: primăvara şi toamna? Ca toţi locuitorii din X care asistă la conferinţe, Elisabeth este atrasă de străinătate dar se teme de ea. Aşa că în ziua în care G. A., pentru a scăpa de procesul ce urmează să-i fie intentat, se hotărăşte să se întoarcă grabnic de unde venise, la

întîlnirea de la o răscruce unde ar fi trebuit să-l aştepte Elisabeth şi o mulţime dintre locuitorii de la X pentru fuga pusă la punct nu se află decît bunicul, singurul bătrîn al oraşului, omul care se încăpăţînează să nu moară Dar pe el G. A. nu-l va lua, pentru că drumul prin gunoaie e prea lung şi istovitor şi mai ales pentru că ştie acum că se va întoarce la X. Nu numai pentru a o regăsi pe Elisabeth, dar şi pentru că s-a obişnuit cu un fel de gust insidios al descompunerii. I-a pierit pofta de a trăi, de a mai pune preţ pe ceva, de a sădi un pom, de a mătura o curte, de a acorda clipei o altă valoare decît aceea a trecerii ei. Într-o zi deci, G. A. se va întoarce la X, deoarece ajungi să te dezveţi de libertate, care-ţi poate deveni sarcină în loc de har.

Dar deocamdată, în finalul cărţii, G. A. fuge din X, din Castelul pe care istoria l-a furat literaturii pentru a-l împlînta în spaţiul răsăritean şi pe care acum Tibor Déry îl redă din nou literaturii.

29 mai 1965

La a 12-a stagiune a Teatrului Naţiunilor de la Paris, Teatrul de Comedie de la Bucureşti a constituit o revelaţie mai ales prin prezenţa unui regizor, David Esrig. Oricare ar fi rezervele pe care ni le inspiră concepţia sa asupra lui *Troïlus şi Cressida*, spectacolul dezvăluie un regizor de clasă. E primul pe care-l vedem aici, poate că nu e singurul, dacă e să dăm crezare celor ce se spun la Bucureşti despre ivirea unei noi generaţii de regizori în stare să înfrunte concurenţa internaţională.

De îndată deci ce s-a renunţat la cămaşa de forţă a realismului socialist, talentul şi-a făcut reapariţia în România.

Teatrul de Comedie deci, şi nu numai David Esrig, s-a pus în pas cu vremea. Mai întîi *Rinocerii* lui Eugen Ionescu. Piesa a fost montată de Lucian Giurchescu cu destulă

prudenţă pentru a acoperi sensurile dar odată cu ele, şi forma estetică. Textul sună mult mai puţin anticonformist pe româneşte pentru că viziunea regizorală se opreşte la jumătate de drum. Nu e un reproş pe care-l facem lui Lucian Giurchescu. Într-un Bucureşti încă al *Rinocerilor*, presupunem că montarea piesei a pus destule probleme, de alt ordin decît estetic. Interpretarea lui Radu Beligan se supune aceloraşi nuanţări, de circumstanţă sau nu. Gesticulaţiei înspăimîntate, şi total exagerate a lui Jean-Louis Barrault (dar de cîtă vreme Barrault nu mai joacă decît retoric?), dramatismului eroic a lui Karl Maria Schley (în versiunea prezentată de Schaus- pielhous din Düsseldorf la Teatrul Naţiunilor din 1960, sub direcţia de scenă a lui Karl Heinz Stroux), Radu Beligan le opune pe aceea a omului de rînd, nici erou, nici poet, a cărui rezistenţă la epidemia de rinocerită, se fereşte de atitudini excesive, luînd chiar aparenţele resemnării. Viziune care poate fi convingătoare, în orice caz conformă temperamentului acestui actor, care el însuşi a suferit, vreme destul de îndelungată, de rinocerită. E o ironie, sau un paradox, că tocmai el, interpretează pe Beranger? În orice caz jocul, dacă nu şi conştiinţa, e remarcabil. Ecourile pe care anumite replici le-au putut trezi la Bucureşti, explică probabil surdina care ne-a izbit. Să luăm un singur exemplu. În cele două regii pe care le-am citat mai sus, Beranger se războieşte cu rinocerii, şi-i insultă, cu faţa la sală, de parcă de aici ar veni primejdia. Versiunea bucureşteană este singura în care Beranger, alias Radu Beligan, întoarce spatele sălii, şi-şi murmură invectivele către fundul scenei. Cînd ne gîndim că, în seara premierii, toate mărimile regimului, se aflau în sală, foşti sau actuali rinoceri, jocul scenic al lui Radu Beligan ni se dezvăluie ca avînd o motivare precisă.

În schimb în *Umbra* lui Evgheni Schwarz, decorurile şi costumele lui Ion Popescu-Udrişte nu ocolesc semnificaţiile

politice foarte precise, iar fabula devine neliniştitoare ca toate fantasmele ieşite din imaginaţia unor oameni care au suferit de pe urma realităţilor comuniste.

Confruntarea cea mai însemnată anunţa însă a fi aceea cu *Troïlus şi Cressida*. Şi cea mai dificilă. Anul trecut, am văzut la Paris, două spectacole majore pe acest text shakesperian. Slujindu-se de un dispozitiv scenic remarcabil al lui René Allio, regizorul francez Roger Planchon izbutea prin panourile sale colorate să facă din război presonajul principal acoperind astfel jocul, extrem de slab, al unor actori şi nedotaţi şi neantrenaţi. Regizorul german Hans Schalla avea, în schimb, o concepţie statică, dar războiul intra şi el în acţiune prin muzica electronică a lui Schoenbach. Dispozitivul scenic al lui Ion Popescu-Udrişte, ca şi regia lui David Esrig, suportă fericit comparaţia, dar în ciuda împlinirii estetice, concepţia regizorală rămîne discutabilă. David Esrig l-a citit vizibil pe Jan Kott, şi a pus în primul plan bufonul şi bufoneria. Bufonul e Tersit. Prin ochii lui vedem o lume din care toate sensurile au dispărut de multă vreme de sub zidurile Troiei. Dar măscăricii, ca şi nebunii nu ştiu să rîdă cu adevărat. Ei nu sînt meniţi, în această piesă, cea mai deznădăjduită poate a lui Shakespeare, să ne înveselească, ci numai să rînjească. Cînd Tersit scuipă pe lume o face pentru că este absurdă, nu pentru că i-ar trezi buna dispoziţie. Or, la Esrig, totul devine farsă, o farsă lipsită de gustul amar al deriziunii.

Noaptea „înfometată” din tragedia shakesperiană nu se întinde peste reprezentaţia bucureşteană. Oricare i-ar fi fost însă concepţia, David Esrig are meritul de a o fi dus pînă la capăt, cu o exigenţă artistică reală.

12 iunie 1965

De ce a fost condamnat profesorul Mihailov în Iugoslavia? În această perioadă de dezgheţ, mai poţi fi pedepsit, în cea

mai liberalizată dintre ţările Răsăritului, pentru nişte articole care dezvăluie realitatea lagărelor de concentrare staliniste din Rusia? A existat precedentul Milovan Djilas dar, din punctul de vedere al comuniştilor iugoslavi, Milovan Djilas era ereticul suprem deoarece punea în discuţie însăşi existenţa partidului. E o explicaţie şi bineînţeles nu o justificare. Dar acum? E de ajuns presiunea Moscovei pentru a hotărî în Iugoslavia, ţară atît de grijulie cu aparenţele de independenţă, arestarea cuiva care vorbeşte de lagărele de concentrare? În Rusia însăşi, Soljeniţîn n-a descris aceste lagăre, fără a se lua măsuri penale împotriva lui?

Toate aceste întrebări ni le puneam înainte de a fi citit articolele incriminate. După, am înţeles însă că Mihailov a săvîrşit trei păcate capitale.

Mai întîi Mihailov nu face nici o diferenţă de esenţă între lagărele sovietice şi cele naziste. El aminteşte că „lagărul“ nu este o invenţie nazistă şi că Hitler n-a făcut decît să-i copieze - aducîndu-i „perfecţionări” proprii - modelul sovietic. Primul lagăr sovietic a fost înfiinţat încă din 1921. Genocidul este iniţiat de ruşi, germanii îi imită. Diferenţele de sistem între comunismul - de tip stalinist ieri, de tip chinez azi şi nazism se estompează şi Mihailov asemuieşte chiar unele declaraţii chineze cu altele hitleriste. Comparînd *Amintiri din Casa Morţilor* de Dostoievski şi amintirile lui Soljeniţîn, Mihailov constată că ocna, pe vremea lui Dostoevski, era o simplă casă de repaos faţă de lagărul stalinist. Mai mult, Mihailov refuză să scuze „dialectic” existenţa lagărelor sovietice, explicîndu-le. Cum se face în anumite cercuri, fie prin nebunia unui tiran, fie prin necesităţile de creştere a comunismului.

Al doilea păcat capital: Mihailov arată ambiguitatea semidestalinizării din Rusia, prin care sînt reabilitate, ca victime, doar cele cu carnet de partid.

În sfîrşit, al treilea păcat şi cel mai de neîndurat: Mihailov refuză mitul paradisului socialist, cel de mîine, totdeauna mîine, în care omul, îndestulat, eliberat prin maşinisrn de toate nevoile sale materiale, va cunoaşte plenitudinea. Dimpotrivă, cu cît omul va scăpa de grijile cotidiene, cu atît va fi redat neliniştilor sale esenţiale: singurătatea, moartea, sensul trecerii prin viaţă. (Dudinţev, unul din primii martori ai dezgheţului din Rusia nu-şi intitulase un roman *Nu numai cu pîine trăieşte omul*?) Mihailov, de origine rus, de naţionalitate iugoslav, făcuse, în vara lui 1964, în cadrul „schimburilor culturale" o călătorie în Uniunea Sovietică, în timpul căreia luase contact cu numeroşi scriitori sovietici. Într-o patetică discuţie cu Bondariov, într-alta cu Ehrenburg, Mihailov susţine cu atîta înverşunare încît e gata să se certe cu interlocutorii săi că „lupta pentru socialism poate fi un bine, dar socialismul fără luptă este un cimitir" că „nu există ceva mai ucigător decît ştiinţa" ca scop în sine, că „naşterea unei civilizaţii de furnici în care n-ar mai exista nici o luptă ar însemna moartea definitivă a omenirii, a vieţii însăşi". Mihailov insistă asupra necesităţilor spirituale ale omului şi nu şovăie să se afirme creştin. Orice misticism i se pare superior marxismului. „Misticismul declarat - spune el - este esenţial pentru om, fiindcă recunoaşte dreptul naturii şi al vieţii de a rămîne secrete şi de a nu se dezvălui decît atunci cînd o vor". Sau: „Eu nu ascund că socotesc pe Soloviev, Emmanuel Mounier, pe Teilhard de Chardin, pe Chestov şi pe Berdiaev, mai profunzi decît orice gînditor marxist din clipa de faţă. Eu nu ascund că mă consider creştin".

Din pricina acestor trei păcate capitale, fiecare dintre ele transgresînd limitele destalizinării, reportajele lui Mihailov, publicate la întoarcerea din Uniunea Sovietică în revistele *Delo* şi *Forum* provoacă intervenţia Moscovei. Mihailov este condamnat la 9 luni închisoare.

Într-un sistem care nu-şi menţine structurile totalitare decît impunînd şi procesului de liberalizare cămaşa de forţă a minciunii - o minciună pe jumătate, o minciună atenuată, dar o minciună totuşi - un astfel de glas reprezintă un scandal. Iar celor care sperau că rugurile inchiziţiei au dispărut din lumea comunistă, procesul lui Mihailov vine să le demonstreze contrariul. Bineînţeles inchiziţia nu se mai instalează la toate răspîntiile. Ea îngăduie chiar să-i fie criticaţi unii mari preoţi. Dar cînd dogma este pusă în discuţie, rugurile reapar şi îţi dai seama că Marii Inchizitori veghează mai departe. Ei erau doar deghizaţi în oameni de rînd. Costumul de ceremonie este scos din ungherele dosite şi procesul reîncepe. Desigur, inchizitorii s-au mai muiat, ei nu mai simt nevoia unui rug zilnic, unui rug pe fiecare stradă, unui rug în fiecare locuinţă, dar cum un adevăr este rostit integral se redeşteaptă în ei amintirea fumului de conştiinţă arsă şi le aţîţă vigilenţa. Un astfel de rug, fumegînd doar pe jumătate, - sentinţa nu se compară cu cele din timpul stalinismului - s-a ridicat acum în Iugoslavia pentru Mihailov.

Aceleaşi cadre care au înfăptuit atrocităţile din epoca stalinistă se hotărăsc, în parte din necesităţi economice, în parte pentru a ajunge la un modus vivendi cu populaţia, dar şi pentru a-şi pune propria lor soartă la adăpost (sub Stalin cîţi stalinişti n-au plătit cu viaţa o dizgraţie?) să acorde celor care nu înfăptuiesc nimic împotriva regimului dreptul de a respira. (Trăsătura majoră a teroarei staliniste fusese, mai e nevoie s-o amintim, distrugerea nevinovaţilor). Pentru acest drept de a respira, victimele trebuie să fie recunoscătoare, şi, în mare parte din cazuri, şi sînt, într-atîta au fost condiţionate de teroarea ce-a precedat. Li se acordă, pentru o aparenţă de logică, cîţiva ţapi ispăşitori şi dreptul de a critica unele aspecte secundare ale stalinismului. Fără însă a analiza cauzele reale sau a numi crima, crimă. Nici genocidul, genocid. Crimele ca şi

genocidul şi-au schimbat numele. Au devenit „greşeli”, „erori”. Dintre cei care au săvîrşit aceste „erori”, cei mai mulţi se află încă la cîrmă. De unde, limitele. Ipocrizia. Regula jocului. Jocul e subtil. El constă, în primul rînd, în a nu spune lucrurilor pe nume. Şi el poate fi jucat, cu această unică perspectivă a iertării nevinovaţilor, pentru că un timp atît de lung de teroare îngemănată cu minciuna, a învăţat pe oamenii care trăiesc într-un astfel de sistem să relativizeze noţiunile cele mai clasice, să devină maeştrii în lenta şi ucigătoarea ucenicie a imposturii, să nu mai vadă graniţele dintre adevăr şi succedanee. Şi astfel se ajunge la o situaţie pe care ne încăpăţînăm s-o credem fără precedent: victima nevinovată de ieri îşi justifică opresorii din trecut şi le oferă o nouă identitate pentru prezent.

Cînd jocul nu este interpretat corect, cînd actorul îşi îngăduie să improvizeze, regizorul redevine brusc călău. Ca în procesul lui Mihailov.

28 august 1965

A apărut în colecţia „Idées” de la Gallimard, un nou studiu al lui Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, şi iarăşi mă gîndesc că destinul operei scriitorului şi savantului român, nu este numai excepţional dar şi ciudat.

Excepţional, deoarece literatura română n-a cunoscut multe cazuri atît de realizate de scriitor care să fie, în acelaşi timp, om de ştiinţă şi a cărui împlinire să fie deplină pe amîndouă planurile. Tendinţa enciclopedică a secolului al XIX-lea românesc, ilustrată de Heliade Rădulescu şi Hasdeu, nu pare a fi trecut pragul epocii noastre decît prin Nicolae Iorga. Dar la Iorga, opera propriu-zis literară a fost un eşec. Totul se petrece ca şi cum Iorga n-ar fi izbutit să creeze literatură decît atunci şi acolo unde nu ţinea s-o facă: în istorie, în memorialistică. Nimic asemănător cu

Mircea Eliade: filozoful religiilor şi scriitorul se află pe aceeaşi treaptă a valorii.

Destinul acesta ar fi putut să fie numai excepţional el devine însă şi ciudat din pricina decalajului pe care circumstanţele istorice îl provoacă între cele două aspecte ale creaţiei lui Mircea Eliade. Mai precis, mediul cultural ambiant acordă, de fiecare dată, o anormală prioritate unui aspect asupra celuilalt.

În România dintre cele două războaie, romancierul avea precădere asupra gînditorului care revenea totuşi din India, cu întrebări, certitudini şi fervori ce-ar fi putut să dezprovincializeze radical literatura noastră. Succesul romanului *Maitreyi*, un succes pe care Mircea Eliade îl recunoştea „primejdios", l-a fixat dintru început într-o categorie din care cu greu ar mai fi putut ieşi. Cîţi din tinerii care veneau să-l asculte la Universitate unde i se încredinţase cursul de Metafizică şi seminarul de Istoria logicii, nu erau în primul rînd ispitiţi să-l cunoască pe romancierul care le oglindea obsesiile şi febra? Cu timpul, probabil că balanţa s-ar fi echilibrat. Istoria nu i-a lăsat însă răgaz.

În Occident, după al doilea război, Mircea Eliade se impune întîi ca savant şi gînditor. Atunci cînd opera literară va începe să-i fie publicată, savantul va fi acela care va adumbri pe romancier. Cel mai vizibil cînd a apărut *Forêt Interdite* (*Noaptea de Sînziene*) care n-a dobîndit marele ecou pe care l-ar fi meritat. Între timp, savantul este atît de universal recunoscut încît studiile sale trec în „carte de buznar" şi sînt răspîndite în Franţa, Germania, Statele Unite în zeci de mii de exemplare. Poate că e vorba şi de data aceasta de acel „succes primejdios" care-l urmăreşte pe Mircea Eliade, neîngăduindu-i expresia plenară.

Această coexistenţă dificilă a romancierului cu savantul, nu pe planul creaţiei, ci pe acela al difuzării mai ales, îl frămîntă şi pe Mircea Eliade. Mai demult, într-un text de

referinţă, *Fragment autobiografic*, apărut în numărul 7 al revistei *Caete de Dor* (Paris, 1953), Mircea Eliade s-a oprit îndelung asupra ciudatului destin care i se pare tulburător nu numai pe planul personal. El crezuse într-adevăr că România ar putea fi o punte de legătură între rigoarea logică de tip occidental şi o înţelepciune străveche de tip oriental prin însăşi structurile arhaice încă prezente în folclorul ei. Dar Mircea Eliade, în exil, a fost nevoit să se lipsească de această trăsătură de legătură a Răsăritului pentru a atrage atenţia Occidentului asupra necesităţii de a depăşi orizontul religiilor elaborate şi cu o vastă literatură scrisă (Creştinismul, Grecia, India, China) şi a surprinde universul religios al omului arhaic. În această nouă carte, *Le Sacré et le Profane*, el revine asupra comportamentului religios al omului arhaic pentru a-l compara antitetic cu acela al omului modern desacralizat.

Acest om religios, pe care Mircea Eliade l-a descris de-a lungul întregii sale opere, şi asupra căruia revine şi de data aceasta, se defineşte prin imposibilitatea de a trăi în afara contactului constant cu transcendenţa. Singura realitate fiind pentru el sacralitatea, foamea sa fiind de natură ontologică, omul religios sacralizează totul şi, în primul rînd, timpul şi spaţiul.

În societăţile de tip tradiţional domină opoziţia dintre cosmos şi haos. În cosmos se poate trăi, în haos, spaţiul străin este populat de larve şi demoni. Orice teritoriu locuit de oameni poate deveni cosmos şi scăpa de haos în măsura în care a fost, în prealabil, consacrat prin rituri.

Timpul este şi el de două feluri: profan şi sacru. Trecerea de la unul la altul se operează prin rituri. Periodic, omul religios pătrunde în timpul sacru care este singurul reversibil şi care-l face contemporan cu zeii. Mitul care nu vorbeşte decît de realităţi - singura realitate fiind pentru omul religios arhaic cea sacră - aduce la cunoştinţa acestui

om ceea ce s-a petrecut în *illo tempore*. Şi nu-i mai rămîne decît să repete gesturile zeilor pentru a trece pragul.

Vecin şi contemporan cu zeii, omul primitiv va sanctifica natura, o carte de semne ce se cere descifrată, şi va afla pentru toate experienţele vitale - alimentaţie, sexualitate, muncă, joc - corespondenţe în sacru. Iniţierea va asigura trecerea de la un stadiu existenţial la altul. Orice iniţiere cuprinde o triplă revelaţie: a sacralităţii, a sexualităţii, a morţii, simbolismul morţii dominînd riturile de iniţiere din perioada pubertăţii. Moartea ea însăşi este astfel învinsă, devenind un rit de trecere cu care omul primitiv este familiarizat încă din timpul pubertăţii: mori pentru ceea ce era neesenţial în tine, mori pentru viaţa profană.

Instalat într-un cosmos ce-l apără de haos, făcînd parte dintr-un timp ciclic, reversibil, comunicînd cu o natură care-i vorbeşte prin semne, apărat de moarte prin riturile de trecere, omul religios al societăţilor primitive (iar nu creştinul, deoarece creştinismul a făcut cu istoria o alianţă care l-a scos din timpul ciclic) trăieşte la adăpost de marile terori ale omului modern: opacitatea cosmosului, moartea ca final.

Omul modern pe care Mircea Eliade îl opune acestui om primitiv, omul modern sau şi mai precis omul societăţilor industrializate (cel de la ţară păstrînd încă un contact cu ritmurile naturale care-l integrează în cosmos) şi-a cucerit libertatea prin uciderea zeilor. El a desacralizat experienţele vitale, a golit cosmosul de zei, a desanctificat natura şi a confirmat timpul istoric. Iudaismul oferise timpului un început şi un sfîrşit, creştinismul l-a consfinţit. Hegel a transformat istoria într-o teofanie, deschizînd drumul diferitelor forme de istoricism - istoricismul e un fenomen de descompunere a creştinismului. Timpul desacralizat se prezintă ca o durată precară şi amăgitoare, ducînd iremediabil spre moarte.

Omul modern a crezut că-şi cucereşte astfel libertatea, de fapt s-a închis într-o situaţie existenţială de criză permanentă. Iar la un nivel inconştient, nostalgia religioasă persistă, exprimîndu-se în mitologii degradate, camuflate.

Chiar şi cea mai materialistă dintre ideologiile contemporane, comunismul, cuprinde un desen mitologic lesne descifrabil. Societatea fără clase a lui Marx îşi află corespondentul în mitul Vîrstei de Aur, îmbogăţit de Marx cu o întreagă mitologie mesianică iudeo-creştină: rolul profetic al proletariatului, lupta finală între bine şi rău, versiune inconştientă a conflictului apocaliptic între Christ şi Antichrist. Mircea Eliade insistă asupra faptului că „Marx a reluat speranţa escatologică iudeo-creştină a unui sfîrşit absolut al istoriei, despărţindu-se astfel de celelalte filozofii istoriciste pentru care tensiunile istoriei sînt consubstanţiale condiţiei umane". Faptul că suprema ideologie a desacralizării - comunismul - nu se poate în fond lipsi de mit, dezvăluie din plin situaţia paradoxală a omului modern pentru care sacrul reprezintă obstacolul prin excelenţă, dar care este incapabil să nu se refere inconştient la el.

Psihanaliza de tip freudian oglindeşte şi ea persistenţa unor mituri, sau, şi mai precis, a ritualului iniţierii. În cabinetul psihanalistului, pacientul este îndemnat să coboare cît mai adînc în el însuşi - ca o coborîre în infern - şi să înfrunte inconştientul populat de monştri şi larve, asemenea iniţiatului care se luptase cu monştrii. Numai după această luptă, iniţiatul se naşte la viaţa reală - deci spirituală -, iar pacientul îşi recucereşte integritatea psihică şi se reintegrează în lume.

Odată cu psihanaliza, ne apropiem de miezul problemei care este inconştientul. Dacă omul modem a-religios a eliminat religiozitatea din conştient, el n-a putut-o alunga din inconştient care păstrează amintirea unor situaţii existenţiale imemoriale, îndeosebi a unor situaţii critice. Orice criză existenţială pune din nou în discuţie realitatea

lumii şi prezenţa omului în această lume. Soluţia religioasă nu numai că dezleagă criza dar deschide din nou existenţa spre valori care îngăduie omului să depăşească soluţiile personale. Omului a-religios însă inconştientul nu-i oferă decît „soluţii la dificultăţile propriei sale existenţe" fără a-i îngădui s-o transceadă. Orice criză nu este, în aceste condiţii, decît parţial rezolvată, ea poate oricînd să renască.

Înconjurat de un cosmos opac, măcinat de un timp la capătul căruia îl pîndeşte neantul, despărţit de o natură al cărei limbaj nu mai ştie să-l descifreze, omul modern a-religios se află mereu în situaţie de criză. El nu este capabil să trăiască din plin nici măcar această situaţie-limită, să fie total a-religios, deoarece inconştientul continuă să-i transmită, degradate, rupte de realitatea în care erau altădată integrate, rămăşiţe de mitologii, amintiri de sacralitate.

În încheiere, Mircea Eliade, pomeneşte de o a doua cădere a omului. În ultima sa carte, E. M. Cioran se ocupa, sau mai curînd preocupa, şi el de o a doua cădere, din timp, intervenind după prima cădere, în timp. Mircea Eliade scrie evocînd alungarea lui Adam din paradis: „După prima cădere, religiozitatea căzuse la nivelul conştiinţei suferinde; după a doua a căzut şi mai jos încă, în străfundurile inconştientului unde a fost uitată".

S-ar putea, la urma urmei, ca întreaga operă a lui Mircea Eliade, ştiinţifică şi literară, să nu fie altceva decît un rechizitoriu împotriva acestei uitări care este marea, dacă nu chiar singura problemă a omului contemporan.

26 februarie 1966

La Moscova a avut deci loc procesul împotriva lui Andrei Siniavski şi lui Iuli Daniel, condamnaţi la 7 şi 5 ani muncă forţată. Siniavski nu este altul decît Abraham Tertz - pseudonim sub care a publicat în Franţa o carte, *Le Verglas*,

iar Iuli Daniel - sub pseudonimul Nicolae Arjak - este cunoscut prin romanul său *Aici Moscova!* Amîndoi inculpaţii au pledat nevinovat.

Au existat *procesele* de la Moscova. Mai mult decît o constituţie sau alta (constituţiile fiind singura literatură suprarealistă îngăduită în Rusia; cea mai generoasă a fost acordată de Stalin în plină teroare) mai mult decît toate măsurile economice, şi chiar decît deplasările de populaţie, aceste procese au dăruit stalinismului fizionomia sa exactă. Dacă s-ar pierde orice altă mărturie asupra a ceea ce a fost stalinismul, procesele ar fi de ajuns pentru a se reconstitui istoria îngheţată în sînge şi fărădelege a Uniunii Sovietice. Cele mai celebre din procese s-au desfăşurat în 1937.

Există acum *procesul de la Moscova*. E primul proces de opinie din Uniunea Sovietică. Din pricina atmosferei în care s-a desfăşurat: o renunţare parţială la stalinism, o regrupare embrionară a unei părţi din inteligheţţia sovietică, o timidă liberalizare cu greu dobîndită de intelectuali. Din pricina faptului că inculpaţii au pledat nevinovat. În sfîrşit, prin reacţiile violente pe care le-a provocat în Rusia, cît şi în partidele comuniste din Occident. Infamia procesului nu este nouă. Nou este alt fapt: comuniştii recunosc că e vorba de o infamie.

Reacţiile mai întîi în Rusia, singurele cu adevărat importante. Pentru a cere ca acest proces să fie public, o manifestaţie de studenţi s-a desfăşurat la Moscova, în decembrie, în cursul căreia a fost arestat fiul lui Essenin. E un fapt nou. Noi nu sînt acuzaţiile aduse lui Siniavski şi Daniel de către nişte confraţi care numai printr-un statut de auxiliari ai poliţiei pot să aibă un nume, talentul nefiindu-le de ajuns pentru a dobîndi vreo notorietate. Nouă este în schimb situaţia următoare: Siniavski şi Daniel n-au fost părăsiţi, ca ciumaţii, de prietenii lor. Directorul revistei *Novy Mir*, Tvardovski, se afla în sală şi nu era singurul. Nouă nu este atitudinea unui scriitor ca Şolohov, care lasă fără

răspuns apelurile unor scriitori occidentali, în favoarea lui Siniavski şi Daniel. Nouă este în schimb, o scrisoare ca aceea lui Pautovski adresată avocaţilor pentru a aminti campania organizată împotriva lui Pasternak şi a protesta împotriva actualului proces. O schimbare de atitudine în sînul intelectualităţii sovietice se desenează mai de multă vreme, ea pare a-şi regăsi tradiţiile de curaj şi risc, adică a redeveni o inteligenţie.

Reacţiile din Occident pot fi împărţite în două categorii: onorabile şi suspecte. Onorabile, apelurile unor scriitori ca François Mauriac, Pierre Emmanuel, Alberto Moravia, Arthur Miller, Ignazio Silone, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Jean Cassou.

Suspecte, cîteva proteste ale unor partide occidentale. De pildă, partidul comunist francez. E într-adevăr o degajare faţă de Moscova, sau căutarea unui teren de înţelegere electorală cu socialiştii?

Şi mai suspect, protestul indignat al lui Aragon care descoperă, deodată, că în Uniunea Sovietică se pot săvîrşi nedreptăţi. Aragon a înghiţit marile procese din 1937. A înghiţit asasinarea lui Troţki. A înghiţit colonizarea unei jumătăţi din Europa. A înghiţit procesele din Est. A înghiţit zdrobirea revoluţiei maghiare. Cu surîsul pe buze, şi cu Elsa Triolet alături, ce n-a înghiţit Aragon? Genocide, teroare, minciună, ipocrizie şi confort intelectual. Şi iată că deodată s-ar trezi? S-ar converti? Dar se converteşte acela care recunoaşte tot ce a făcut înainte. Nu şi unul care trece cu buretele peste un întreg trecut de înrudire cu gîdele, fără a se explica asupra lui. Cînd Pierre Daix, care, la procesul David Rousset, a jurat că nu există lagăre în Uniunea Sovietică, a îndrăznit să prefaţeze traducerea franceză din cartea lui Soljeniţîn asupra aceloraşi lagăre, *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, un tînăr scriitor francez, fost comunist şi el, nu-şi putea stăpîni indignarea şi exclama: „Pe feţele acestor oameni, se mai află încă miradorul lagărului de

concentrare al căror complice au fost!“ Cîte lagăre nu se oglindesc în conştiinţa lui Aragon şi în ochii adînci ai Elsei? În orice caz prea multe - Siberia e mare - pentru a ne convinge de buna lor credinţă, ieri ca şi azi. Scandalizaţi deodată de procesul de la Moscova. La ceasul cînd liberalizarea din Răsărit a devenit la modă în Apus, Aragon vrea să-şi refacă o virginitate. Dar nu pe spatele lui Siniavski şi Daniel! Ce li se întîmplă lor şi celor din jurul lor e prea grav şi prea însemnat - se aleg apele printre intelectualii din Rusia - pentru a fi mînjit de solidaritatea neaşteptată a lui Aragon.

5 martie 1966

Thierry Maulnier a intrat la Academia Franceză. Astfel de consacrări oficiale sînt departe de a ne impresiona (cu toate că a ataca sistematic Academia poate să facă parte dintr-un conformism al anticonformismului), dar ne-ar place să credem că Academia a ţinut să cinstească astfel nu numai pe eseistul, pe criticul, pe dramaturgul Thierry Maulnier, dar şi pe scriitorul politic. În ce ne priveşte, îi acordăm prioritate pentru că Thierry Maulnier a ales politicul nu dintr-o vocaţie profundă, ci dintr-un fel de datorie a conştiinţei, cînd i-ar fi fost mai în fire să rămînă, în afara timpului, acela care ni-l restituia pe Racine, sau care introducea din nou în literele franceze, aluviunile ei cele mai secrete, de la Maurice Scève la Nerval.

Nu ştim cum ar fi evoluat autorul acelei remarcabile *Introduceri la poezia franceză* dacă istoria i-ar fi dat răgaz. Dar dacă literatura l-a pierdut în parte, luciditatea Franţei s-a îmbogăţit cu unul din acele spirite responsabile cum, din păcate, există prea puţine în ultima vreme de cînd a dispărut Bernanos (dacă-l amintim pe Camus, dacă nu-l uităm pe Gabriel Marcel, dacă-i pomenim pe Raymond Aron, pe Jules Monnerot, şi uneori pe François Mauriac am

numit, printre cei mari, aproape pe toţi). Istoria l-a confiscat deci pe Thierry Maulnier pentru a se oglindi în contestarea lui. Istoria sau, şi mai precis, unul din epifenomenele ei cele mai grave: comunismul.

Unora, tocmai acest aspect al operei lui Thierry Maulnier li se poate părea cel mai supus caducităţii, în măsura în care comunismul şi-ar fi schimbat faţa şi limbajul, constatîndu-şi singur impasul sau decesul ideologic. În ce ne priveşte, credem contrariul. Dacă descompunerea comunismului a început în Răsărit (nu însă şi în ţările în care nu există decît în stadiul nostalgiei) în istorie, el nu va rămîne prin etapele destrămării sale progresive, ci prin faza în care s-a împlinit, sub dublul aspect de teroare şi mistificare. Pentru a-l surprinde astfel, în culmea încercării de desfigurare a condiţiei umane o carte de Thierry Maulnier ne stă mereu la dispoziţie: *La face de méduse du communisme.*

Thierry Maulnier insistă asupra a două trăsături dominante ce diferenţiază comunismul de alte sisteme totalitare: limbajul conceput ca mistificare şi necesitatea renegării. Alte regimuri în istorie au cunoscut stăpîni şi sclavi, călăi şi victime. Şi nu-i nevoie să ne întoarcem prea mult în timp, ajunge să ne oprim la decedatul nazism. Comunismul a fost însă singurul în care sclavul trebuia să se considere reprezentat de stăpîn - dictatura asupra proletariatului din realitate transformîndu-se, printr-un viciu dialectic de limbaj, într-o dictatură a proletariatului, în imaginar. Nu e prima oară cînd se ivesc victime şi călăi. E prima oară, însă, cînd victima e nevoită să dea dreptate călăului, să-l glorifice, înainte de execuţia capitală.

Aceste două caracteristici, limbajul mistificator şi momentul renegării, îl vor obseda atît de mult pe Thierry Maulnier încît nu numai că le va studia în eseurile sale politice, dar le va introduce şi în teatrul său.

Astfel, dacă Ioana d’Arc este o eroină tălmăcită şi retîlmăcită de literatura modernă, Thierry Maulnier este

singurul care, în piesa sa *Ioana şi judecătorii ei* priveşte clipa renegării în lumina proceselor din răsăritul Europei, presupunînd că şi pentru judecătorii Ioanei esenţialul era să facă din renegarea ei un act de propagandă, iar numai după aceea s-o suprime fizic. Ioana, la Thierry Maulnier, nu este, în fond, decît replica teatrală a tezelor din *La face de méduse du communisme*:

„Cei care vor să combată noile tiranii trebuie să ştie că, la capătul drumului lor, dacă sînt învinşi, moartea care-i aşteaptă e plină de mîl, o moarte fără glorie. Trăim crepusculul eroilor. Nimeni nu mai poate afirma că nu va fi slab. Nimeni nu mai poate fi sigur că va fi Antigona, şi nici nu mai este de ajuns să fie Antigona, deoarece Antigona, ea însăşi, dac-ar apărea în faţa unui tribunal de democraţie populară, ar spune fără îndoială: am fost plătită (...). Vremea noastră este aceea a procesului de renegare. Antigona este ucisă, Socrate este ucis, Isus este ucis. Dar azi, inculpaţii politici nu sînt ucişi. Adică nu sînt ucişi decît după ce s-au renegat şi omorul el însuşi nu este decît tot propagandă, avînd drept scop autentificarea unor false mărturii. Lucrul cel mai important este ca cei persecutaţi să nu poată număra, printre ei, eroi sau martiri, să fie acoperiţi de ruşine”.

În *Profanatorul* (montat de Jean Vilar, la Avignon în 1950 şi reluat pe o scenă pariziană în 1952), Thierry Maulnier vede în fanatismul creştin al lui Aldo Pozzo, figura exactă a unui militant totalitar al zilelor noastre. Aldo Pozzo - scrie el - nu este creştinul, el este omul mijloacelor". În această denunţare a mijloacelor ce mînjesc scopul pe care-şi propun să-l slujească, Thierry Maulnier a stat alături de Camus.

Metoda lui Thierry Maulnier de a introduce realităţi prezente în tipare vechi, nu este inedită: costumul de epocă a acoperit şi la Giraudoux, şi la Camus, şi la Anouilh problemele de actualitate. O dată însă cu *Casa Nopţii*, din 1954, Thierry Maulnier părăseşte procedeul decalajului în

timp. Acţiunea se petrece în zilele noastre, la frontiera dintre cele două Germanii, iar personagiile încearcă să fugă din zona comunistă spre libertate. E vorba deci de o piesă politică şi angajată, care însă respectă anumite condiţii. Şi aceste condiţii o diferenţiază de ceea ce a încercat să facă, fără să izbutească, literatura comunistă din Est. Mai întîi prin sinceritatea inspiraţiei. Mai e nevoie să insistăm asupra aspectului de comandă, mai mult sau mai puţin silnică a „literaturii" realist socialiste, acum cînd scriitorii din răsărit îşi reneagă singuri „operele" executate atunci? Dar sinceritatea n-ar fi de ajuns. Conştient de capcanele pe care le poate introduce politicul în literatură, Thierry Maulnier s-a explicat îndelung asupra acestei piese. Şi totuşi a optat pentru piesa politică: „Mi se pare dificil ca un autor dramatic să poată, în acest miez de secol, trece sub tăcere conflictul principal al momentului istorie, pentru că el domină pe toate celelalte". Piesă politică deci dar, în nici o clipă, simplificare ideologică. Thierry Maulnier nu-şi împarte personagiile în bune şi rele, eroii săi comunişti nu sînt nici criminali, nici oportunişti. Autorul, spune el, nu se identifică bineînţeles cu nici un personagiu al său, el nu este decît conflictul dintre aceste personagii. Dînd fiecărui personagiu, şansa lui de autenticitate, scena rămîne o scenă şi nu devine o tribună. În sfîrşit *Casa Nopţii* este, înainte de toate, o tragedie a milei. Mila atît de înfierată de Nietzsche este privită ca o pasiune de Thierry Maulnier şi devine motorul piesei. Milei îi va ceda unul dintre comunişti, care se va alătura victimelor ce urmează să fie executate, în milă, nobleţea omului se contopeşte cu slăbiciunea lui, putînd să atingă temperaturi incandescente şi să se transforme în epidemie. O spune, un alt comunist din *Casa Nopţii*: „Mila voastră infamă, contagioasă ca o boală". Un sistem totalitar nu dăinuie decît cenzurînd mila. Această milă - căruia unul dintre comunişti i-a deschis porţile fiinţei lui - e un oaspe periculos, ea e în stare să zguduie convingerile cele mai

profunde, credinţele cele mai fanatice. Deoarece prin milă devii responsabil de semen şi în această noţiune de responsabilitate stă miezul piesei şi speranţa finalului. „Un dublu adevăr - scrie Thierry Maulnier - se află la temelia milei, anume că nimeni nu este răspunzător de sine şi că fiecare dintre noi este răspunzător de ceilalţi, fiindcă fiecare dintre noi are această putere misterioasă de a asuma durerea altuia”.

Piesele lui Thierry Maulnier pot fi un document pentru viitor, dar, în acelaşi timp, continuă să fie actuale. În introducerea la *Casa Nopţii*, Thierry Maulnier scrie:

„Autorul aduce pe spectator în faţa a ceea ce universul său conţine mai obscur şi mai neliniştitor, a ceea ce condiţia sa implică mai primejdios ca riscuri şi îi spune; priveşte. Aceşti oameni care sînt îmbrăcaţi ca noi, care vor fi prinşi trecînd frontiera interzisă, aceşti oameni despre care ziarele vorbesc în fiecare dimineaţă, am putea fi noi. Le-am putea auzi strigătul de agonie, dac-am vrea. Am putea chiar să le sărim în ajutor",

Rîndurile acestea au fost scrise în 1954. Dar de-atunci s-au deschis cu totul frontierele acestei lumi? Nu există, la Berlin, un zid? De-a lungul lui, nu mai atîrnă trupuri prinse în sîrma ghimpată, din care sîngele curge mai departe? Au dispărut de peste tot cîinii poliţişti, miradoarele, cizmele şi frica? Nicăieri nu mai poate fi auzit ţipătul agoniei?

Pînă cînd graniţele se vor dezfereca, zidurile vor cădea, miradoarele vor fi şterse de pe faţa pămîntului, Thierry Maulnier vorbeşte pentru azi, şi nu numai despre ieri.

12 martie 1966

Reluarea pe o scenă pariziană a piesei lui Camus, *Les Justes,* a coincis cu aniversarea a şase ani de la moartea autorului. Autor incomod de-a lungul existenţei sale, dar continuînd şi azi, la atîta timp, după prematura sa

dispariţie, să stingherească sufletele moi sau aranjate. Lor le aminteşte o intransigenţă pe care n-au avut-o, probleme pe care nu le-au împărtăşit, o luciditate confirmată de timpul scurs, şi la care nici măcar n-au avut îndrăzneala să rîvnească. Discuţia dusă pe marginea spectacolului arată cît de mult irită în continuare Camus.

Nimeni nu discută interpretarea sau regia, ceea ce ne va dispensa să comparăm prima versiune scenică, din 1949, cu cea de acum. În schimb, pentru a ajunge la obiectul dezbaterii, trebuie să amintim tema piesei. Plecînd de la un fapt istoric real - atentatul din 1905 de la Moscova împotriva marelui Duce Serghie - Camus, prin eroii săi, cu toţii socialişti revoluţionari, pune problema care domină şi *l'Homme révolté*: a scopului şi mijloacelor. Două tipuri de revoluţionari se înfruntă aici: idealistul Kaliaev care nu admite să ucidă pentru dreptate decît cu preţul propriei sale vieţi şi pe care prezenţa în caleaşca princiară a unui copil, îl face să renunţe la atentat, şi revoluţionarul Stepan obsedat de eficacitate pînă a nu considera că un inocent poate fi un obstacol demn de luat în consideraţie. Primul spune: am intrat în revoluţie deoarece iubesc viaţa. Celălalt afirmă: nu iubesc viaţa, ci justiţia care este deasupra vieţii. Primul înfăptuieşte revoluţiile şi va deveni prima lor victimă, al doilea înfloreşte în puterea ce se instalează pe cimitirile elanului revoluţionar.

Fiind scrişi în 1949, aceşti „Drepţi" pot fi regăsiţi în actualitatea imediată a stalinismului. Stepan este un astfel de stalinist, iar eroina piesei, Dora, spune despre el: „Uneori, cînd îl ascult pe Stepan, mă apucă frica. Alţii vor veni care vor ucide în numele nostru şi care nu vor mai plăti cu viaţa lor". Albert Camus care avea să adapteze pentru scenă *Posedaţii* lui Dostoievski pentru că vedea şi în Verkovenski şi în Chigaliev, aceeaşi prefigurare a militantului stalinist, n-a vrut să evite nici în *Les Justes*, referinţa constantă la prezent.

Acum, în 1966, care sînt argumentele celor care atacă *Les Justes*? S-ar părea, după ei, că o dată cu dispariţia stalinismului şi a crimelor sale, ar fi dispărut şi întregul interes al piesei. Aceiaşi care, în 1949, regretau că valoarea literară a textului este „pătată" de aluziile la actualitate, vin să pretindă azi că din clipa în care nu mai există această actualitate, a dispărut şi valoarea literară. Trecînd peste acest paradox, sau această ipocrizie să ne întrebăm de bună-credinţă: de ce o mărturie astfel autentificată de timpul scurs - în care însuşi Kremlinul a recunoscut crimele înfierate aici - şi-ar fi pierdut credibilitatea?

Adevărul este altul. Camus a deranjat ieri, deranjează şi azi. Pentru cei adormiţi de-a lungul istoriei, pentru cei care n-au ridicat glasul cînd au fost victime de apărat, amintirea însăşi a victimelor e supărătoare. Lucrurile s-au schimbat - pretind ei - la ce să ne mai aducem aminte? Morţii să moară a doua oară în uitare, numai ei să nu fie obligaţi să se gîndească la complicitatea lor, prin acţiune sau lipsă de acţiune, prin tăcere sau cuvînt, la măcelurile de conştiinţe şi de trupuri.

Bineînţeles că nu vorbesc aşa. Ci mai delicat, mai lăturalnic, mai ipocrit. I se reproşează lui Camus fraza prea lapidară, explozia lirică a moralei, didacticismul, ascunse în 1949, sub conjunctura istorică, dar evidente acum. Şi îi este opusă piesei lui Camus, aceea a lui Sartro, *Les Mains Sales*.

Cei care-l apără pe Camus spun că preferă „Mîinilor murdare" înecate în profunzia de ipoteze ale binelui şi răului, mîinile „Drepţilor" care rup firul încîlcit în patru şi-n patruzeci. Ei dau jos măştile degajării pentru a descoperi adevăratul motiv al iritării: Camus ocupă încă prea mult loc şi stă mai departe în calea celor care după ce au fost laşi în numele istoriei, ţin să se cuibărească mai departe în acelaşi culcuş al lipsei de răspundere sub pretextul că istoria s-a schimbat.

Cît de ireversibil s-a schimbat această istorie nu ştim încă precis. De un lucru însă sîntem siguri: singura şansă de ireversibilitate stă tocmai în memoria celor întîmplate. Şi ori de cîte ori invocăm această memorie, îl regăsim pe Camus. Nu numai pe moralistul Camus - cu toate că de moralişti epoca noastră duce atîta lipsă încît şi această simplă prezenţă ar fi de-ajuns, - nu numai pe polemistul Camus, nu numai pe Camus cel drept, dar şi pe scriitorul la care ideile se încarnează şi suferă asemenea personagiilor vii. A existat la Camus un jar al ideii de dreptate, un chin al ei, care arzîndu-i existenţa, i-au dezbărat în acelaşi timp stilul de orice zgură.

Printre atîtea moleşeli şi confuzii, faptul de a fi fost contemporanii unei astfel de rigori, ne mai consolează uneori...

26 martie 1966

Cu *La Soif et la Faim*, Eugen Ionescu intră la Comedia Franceză, adică acolo unde se socoteşte - pe drept, sau pe nedrept - că se păstrează tradiţia teatrului clasic francez. De unde o parte din neînţelegeri, din această idee preconceptă despre Comedia Franceză, idee deseori dezminţită de fapte (aici a fost montat un Audiberti extrem de modern, tot aici Jacques Fabbri a prezentat un Shakespeare metamorfozat în music-hall).

Ionescu la Comedia Franceză: pentru admiratorii primelor piese (mult mai puţin numeroşi de fapt decît se pretind azi) ideea părea intolerabilă înainte chiar să fi văzut sau citit piesa.

În schimb, pentru publicul obişnuit al Comediei Franceze, pentru toţi aceia în ochii cărora un autor nu e onorabil decît atunci cînd a primit consfinţirea marilor instituţii de cultură, această „oficializare" a avangardei părea dinainte scandaloasă.

Aşa încît Eugen Ionescu a fost fluierat şi aplaudat la Comedia Franceză, nu din pricina piesei sale, ci, de cele mai multe ori, în funcţie de prejudecăţi care nu-l priveau direct. Iar piesa este apărată sau atacată din motive diametral opuse, unii găsind-o prea limpede, alţii, prea absconsă.

Un alt motiv, tot extraliterar, a pasionat discuţia: actul III în care Ionescu, prin parodia teatrului didactic de stil Brecht, descrie un infern de tip comunist. Criticii „progresişti" s-au făcut că nu înţeleg pentru a-şi ascunde atacurile sub aparenţe estetice. Dar Eugen Ionescu a ţinut să pună punctele pe i, în săptămînalul *Arts*, scriind:

„Cîţiva bigoţi de stînga care au înţeles prea bine, sau care n-au vrut să înţeleagă, s-au simţit vizaţi. Infern terestru, infern imaginar, infern simbolic, infern teologic, care este natura acestui infern pe care l-ai descris? mă întrebau ei. Dar nu există oare un infern alături de noi, de cealaltă parte a unui zid prin care trecem uneori, dar pe care alt zid, al orbirii, ne împiedică să-l vedem?"

Şi ca această noţiune de zid, totuşi excesiv de clară, de care s-a mai slujit şi în *Pieton de l'ar*, să fie, odată pentru totdeauna, limpede, Eugen Ionescu insistă:

„Zeci şi zeci de ani, oamenii au suferit în mod groaznic în universul sovietic. Crima intelectualilor din Occident este de a nu fi vrut să ia cunoştinţă de acest fapt".

Ionescu îşi îndreaptă cu şi mai mare precizie tirul, pomenind de:

„Spiritul tiranic, reacţionar al acestei «Sfinte Rusii» raţionale, Rusia celor mai cruzi ţari, Rusia imperialismului celui mai de temut, fanatică şi rasistă, patrie a panslavismului care nu şi-a schimbat ideologia şi dogma decît pentru a-şi afla o nouă justificare. Ţară a genocidului, a propagandei, a minciunii care a precedat orice propagandă, ţara lui Potemkin".

Ţară în acelaşi timp a martirilor şi Eugen Ionescu nu uită să-i pomenească: Pasternak, Siniavski, Daniel. Numai că

Occidentul nu e pregătit să înregistreze cum se cuvine astfel de apeluri:

„Pasternak a avut premiul Nobel. După care, juriul premiului Nobel s-a dezonorat acordînd acelaşi premiu, ca pentru a se scuza în mod laş, birocratului Şolohov“.

Şi Eugen Ionescu constată:

„... din nefericire, juriul acesta nu face decît politică. Cea mai proastă dintre politici, exprimînd un dispreţ profund pentru valorile spirituale”.

Dacă mai dăinuie vreo speranţă, ea trebuie căutată, după Eugen Ionescu, dincolo de premii şi dincoace de instituţii. Şi referindu-se la Siniavski şi Daniel, Eugen Ionescu scrie:

„Poate că această condamnare a doi poeţi martiri, acuzaţi de minciună tocmai pentru că au spus adevărul, nu va fi inutilă, poate că adevărul este în mers, poate că vălurile se vor rupe, poate că izvoarele secate ale milei şi inteligenţei, vor curge, odată, din nou“.

Pînă atunci, actul al III-lea din *Setea şi foamea* vrea să denunţe acest univers precis şi, numindu-l din nou, Eugen Ionescu îşi înmulţeşte, cu acel curaj care-l caracterizează şi care este atît de rar azi, duşmanii.

În afara însă acestor prejudecăţi şi acestor motive politice camuflate, piesa lui Eugen Ionescu a provocat reacţii diametral opuse.

François Mauriac, în *Bloc Notes*, îi reproşează lui Eugen Ionescu, nu numai lipsa sa de credinţă în Dumnezeu, dar şi caracterul obsesional al fantasmelor sale. Gabriel Marcel iese din sală, scandalizat.

Jean Dutourd sau Bertrand Poirot-Delpech sînt, dimpotrivă, întristaţi de prea marea claritate, de retorismul piesei.

Alţii, în sfîrşit, ca Jacques Lemarchand şi Pierre Marcabru exaltă valorile visului în *Setea şi foamea*.

Cine are dreptate şi cine nu? Nu e numai o deosebire de generaţie şi de formaţie care opune pe François Mauriac şi Gabriel Marcel unor Jacques Lemarchand sau Pierre

Marcabru, mai la largul lor în experienţele teatrului modern. De unde şi de ce această dispută?

În orice caz, nu poate fi vorba la Eugen Ionescu de cuminţire, retorism, sau concesii, ci numai de o schimbare de tonalitate. Sub aparenţele comicului, Eugen Ionescu a fost totdeauna un autor tragic. Dar prin burlesc, el se ferea de anumite lacrimi, se apropia pieziş de întrebările esenţiale, umplea vidul existenţei cu scaunele deriziunii, dădea ocol morţii, pitindu-se, să n-o vadă, şi se costuma în măscărici spre a nu fi recunoscut de destin. Iată însă că de la *Rinoceri* încoace măştile încep să cadă: Eugen Ionescu îşi transformă acum obsesiile în personagii.

Setea şi Foamea poate fi lesne rezumată într-o frază: un om rătăceşte, fără scop. Ne aflăm în situaţia tip a absurdului după Eugen Ionescu. Într-adevăr, în recentele sale „întrevederi" cu Claude Bonnefoy, Ionescu afirma:

„Numesc absurditate: omul care rătăceşte fără scop, uitînd de scop, omul rupt de rădăcinile sale esenţiale, transcendentale. Rătăcirea fără scop, iată absurdul lui Kafka".

Personagiul din *Setea şi Foamea* rătăceşte deci, fără să-şi poată astîmpăra nici foamea, nici setea, şi aflînd, în final, infernul încă de pe acest pămînt. Personagiul se numeşte Jean - de fapt ar fi putut să-l cheme tot atît de bine Béranger - şi rătăcirea lui se desfăşoară în trei etape.

Prima etapă, primul act, este al hotărîrii. Imaginea iniţială este familiară teatrului ionescian: împotmolirea. Personagiul nu e supt de pămînt ca la Beckett - cu toate că există şi astfel de ipostaze la Ionescu - în schimb, casa în care locuieşte este invadată de ape şi noroi (apa la Ionescu e mereu tulbure şi primejdioasă, nu e nicicînd izvor). Jean se întoarce cu soţia lui, într-un vechi apartament, în care mai locuiseră, la parter. Între timp, cum această casă se mai înfundase, parterul a devenit subsol: fotoliul, masa, divanul au şi început să se scufunde. Casa este acum

pentru Jean, imaginea mormîntului. Soţia şi pruncul nu-l vor putea apăra de bătrîneţe şi de spectrul morţii. Nu-i mai rămîne decît să fugă în lumea largă. Actul I începe deci ca în vechiul teatru al lui Ionescu, prin simbolismul imaginilor (cadavrul din *Amédée, ou comment s'en débarrasser*, scaunele dintre cei doi bătrîni în *Les Chaises*). Numai că, i se întîmplă celebrului dislocator de limbaj care este Eugen Ionescu, o aventură ciudată: începe să se încreadă mai mult în cuvinte decît în imagini. Ionescu - adică Jean - vorbeşte ca toată lumea. Adică spune că-i este frică, că nu vrea să lase înghiţit de pămînt, că e obosit, că îmbătrîneşte. Şi cunoscutul dialog al cuplului care, în piesele precedente, era patetic în măsura în care refuza să exprime prin vorbe acest patetism - discursurile obiectelor şi personagiilor înaintau mereu paralel - devine aici aproape abstract tocmai în măsura în care spune lucrurilor pe nume. La Ionescu, imaginea casei care se cufundă ar fi cerut un contrapunct în burlescul convorbirii. Dimpotrivă, autorul încredinţează cuvîntului o misiune pe care i-o refuzase mai înainte, aceea de a ne convinge. Nu-l regăsim pe Ionescu cel dinainte decît în finalul actului cînd Jean şi soţia lui se joacă de-a v-aţi ascunselea.

A doua temă, al doilea act: lumina. Ea corespunde la Eugen Ionescu cu fericirea. În *Tueur sans gages*, cetatea radioasă, visul copilăriei, sînt năpădite, la început, de lumină. Eugen Ionescu mărturisea în aceleaşi „întrevederi" cu Claude Bonnefoy:

„Nu trebuie acordată acestei lumini o semnificaţie neapărat mistică, dar aş vrea să ştiu de ce am atîta nevoie de ea, de ce, de fiecare dată cînd am impresia că e lumină, sînt fericit".

Aşa se întîmplă şi cu Jean, după fuga lui de acasă, ajunge pe un acoperiş al lumii, pe un munte, înecat de lumină. Pe acest munte se află un muzeu şi doi paznici. Situaţia este kafkaiană dar semnificaţia este inversă, deoarece Jean e

fericit. Începe s-o aştepte pe „ea“, dar e incapabil s-o descrie paznicilor, şi cum ar putea cînd „ea“ nu este decît nălucirea unei iubiri care ar opri moartea-n loc, ar curma rătăcirea. Bineînţeles că „ea“ nu vine. Seara cade şi Jean este alungat de paznici. Nu ştie. Nu poate să rămînă în lumina din visul primordial al copilăriei. În *Tueur sans gages*, lumina era curmată brusc de cadavrul din lac, de prezenţa tăinuită a ucigaşului. Stingerea ei se materializa într-o imagine. Acum, Jean se mulţumeşte să vorbească. Pentru a spune adevărurile dintîi: că iubirea aşteptată nu soseşte niciodată, că sîntem nefericiţi, că orele se învîrt în jurul nostru şi ne fac să trecem în trecerea lor, că lumina aparţine clipei, că orice rai e dinainte pierdut. Situaţia ionesciană păleşte prin propria-i exprimare.

A treia etapă: infernul. Pe care-l putem plasa în istoria contemporană, ca în alte opere ale lui Ionescu. Rinocerita era boala totalitară: nazism tot atît de bine ca şi comunism. În *Le Piéton de l’air*, infernul începea dincolo de zidul Berlinului. Aici, falsa mănăstire în care ajunge Jean, la capătul rătăcirii lui fără scop, e tot atît de precis situată. Descifrarea e facilă: interogatoriul la care este supus Jean, sub aparenţele amabilităţii, spălarea creerilor la care asistă şi de-a lungul căreia doi clowni (spre o şi mai limpede înţelegere pe unul îl cheamă Brechtoll de la Brecht), suferă, în cuştile lor, tortura foamei. Jean nu va mai scăpa niciodată, în ciuda apelurilor disperate ale soţiei şi fetiţei lui.

Şi deodată, în acest infern, forţa imaginei revine. Mecanizarea gestului de a servi la masă care aminteşte de felul în care bătrîna aduce, din ce în ce mai repede, scaunele pe scenă, în *Les Chaisés*, sau femeia ceştile în *Victimes du Devoir*, proliferarea şi accelerarea redau finalului piesei climatul specific ionescian.

După ce vom semnala că piesa a fost montată de Jean-Marie Serreau şi interpretată, în rolul principal, de unul din

cei mai cunoscuţi actori ai Comediei Franceze, dar după noi, cel mai neconvingător, Robert Hirsch, ne rămîne să ne întrebăm de ce a renunţat în parte Eugen Ionescu la umor, la grotesc, la distanţă, la decalajul dintre obiect şi cuvînt? Din pricina unei inevitabile evoluţii spre propria sa clasicizare? Nu credem. Din ultimele sale fragmente de Jurnal, din articole, din texte de proză, s-ar părea, mai curînd că sentimentul tragic al vieţii, că incapacitatea de a accepta moartea au pus într-atîta stăpînire pe el, încît anxietatea nu-i mai îngăduie ocolul şi fereala stilului său anterior.

Dar dacă sîntem liberi să preferăm *Scaunele*, de pildă, *Setei şi Foamei*, nu e mai puţin adevărat că o anumită discursivitate care se desemnează la Eugen Ionescu, de la *Rinocerii* încoace, îi autentifică întreaga operă. Am bănuit de totdeauna că teatrul lui Eugen Ionescu aparţine mai puţin avangardei cît unei autobiografii a profunzimilor, iată că, după *Le Roi se meurt*, *La Soif et la Faim* vine să confirme tragismul care era acoperit, în primele sale piese, de aparenţele ludice.

16 aprilie 1966

Pentru a lovi în doi confraţi închişi, s-a aflat deci la al 23-lea Congres de la Moscova, o voce. Pentru a denunţa încă odată pe cei condamnaţi, pentru a arunca cu piatra în victime, pentru a înfiera curajul, pentru a mînji cinstea, o voce, mereu aceeaşi: a lui Şolohov. Cînd l-a încununat, juriul Nobel s-a discreditat mai grav ca oricînd, arătînd că legea lui de aur constă în pendularea politică. Şolohov, adulator al lui Stalin, Şolohov admirator al lui Hruşciov, Şolohov care-şi seamănă laudele în direcţia de unde suflă vîntul puterii, Şolohov care, şi după moartea lui Pasternak îl urmăreşte cu ura lui şi-i neagă orice talent, Şolohov atacă, de data aceasta, pe doi puşcăriaşi, Siniavski şi Daniel, care

se află în lagăr pentru a fi înfăptuit ceea ce nu stă în firea lui Şolohov să gîndească nici cu gîndul, demnitatea unui scriitor reprezentînd pentru el un nonsens.

La înmormîntarea lui Pasternak, doi oameni purtau coşciugul pe umerii lor: Siniavski şi Daniel. Peste mormîntul de-abia închis, un altul îşi arunca fierea: Şolohov. Totul este deci în ordine, - în ordinea cu care ne-a obişnuit despotismul oriental: Siniavski şi Daniel sînt atacaţi, chiar după ce au fost pedepsiţi, de acelaşi Şolohov specializat în urmărirea fără riscuri a celor dinainte căzuţi.

Spre a fi drepţi, trebuie să recunoaştem că, pentru prima oară, Şolohov a adus şi un serviciu. Se spunea că, în afară de scrisoarea lui Paustovski trimisă tribunalului în apărarea lui Siniavski şi Daniel, ar mai fi fost adresată Comitetului Central, înainte de Congres, o altă scrisoare pledînd cauza lui Siniavski şi Daniel, semnată de cele mai mari nume ale literaturii sovietice. Or Şolohov, fără a-i numi, nu putea să scape prilejul de a ataca pe semnatari. El confirmă existenţa scrisorii, spunînd: „Nu se poate înţelege cum se găsesc oameni care să ia apărarea unor asemenea literatori. E de două ori ruşinos”. Şolohov confirmă deci că ceva s-a schimbat în sînul intelectualităţii sovietice. Scriitori de serviciu, scriitori la avangarda poliţiei există în Rusia de cînd s-a instalat stalinismul, nimic nou în acest fapt. În schimb, scriitori care ridică vocea pentru a apăra pe cei persecutaţi de cînd nu se mai iviseră în Uniunea Sovietică? S-ar putea, din această pricină, ca mînia lui Şolohov să fie sinceră. Într-o astfel de atmosferă, reîncărcată de oxigen, existenţa sa de mare scriitor, înscăunat peste literele sovietice, devine ipotetică.

Dar, în fond, există Şolohov? întrebarea poate părea curioasă. Există, cum să nu existe. E autorul *Donului liniştit* şi, ca atare, va rămîne în literele ruseşti, în ciuda comportamentelor sale. Pare evident, dar nu e atît de sigur.

Sînt opere atît de mari încît aruncă în umbră pe creatorii lor. S-a spus de atîtea ori că în faţa tragediilor shakesperiene, existenţa lui Shakespeare devine un fapt divers. Dar, în primul rînd, trăim într-o epocă în care regimurile de tiranie - şi îndeosebi comunismul - au acordat scriitorilor un rol care contrazice pe acela de artist pentru a se confunda cu poliţia - iar poliţia n-a rămas în nici o istorie, nici măcar în aceea pe care a ajutat-o să se facă. Apoi *Donul liniştit* - în primul volum, singurul demn de a fi luat în seamă - e departe de acele capodopere ce asigură în orice caz perenitatea, spălînd orice păcate. În sfîrşit, nu e deloc sigur că Şolohov este acela care a scris primul volum al *Donului liniştit*.

Nu de mult, revista *Le Contrat Social*, bizuindu-se în mare parte pe studiul lui Arkadi Gaïev, apărut în „Buletinul Institutului de Studii asupra Uniunii Sovietice” (numărul 34 din 16 noiembrie 1966), arăta că în cercurile literare sovietice se vorbeşte de „plagiatul” lui Şolohov. Primul volum al *Donului liniştit* ar fi fost opera unui ofiţer din armata albă ucis în timpul războiului civil. Pe manuscris ar fi pus mîna Şolohov. În favoarea acestei teze joacă două date: 1928 şi 1940. 1928: apariţia primului volum din *Donul liniştit*. 1940: publicarea celorlalte două volume, net sub nivelul precedentului. Ce s-a petrecut în acest răstimp? Şolohov întrerupe *Donul liniştit*, pentru a scrie şi publica, în 1932, *Pămînturi desţelenite* care provoacă stupoarea prin lipsa de calităţi literare. Chiar şi pentru admiratorii lui cei mai fideli - printre care nu m-am numărat niciodată, - Şolohov rămîne autorul unei singure cărţi, şi aceea s-ar putea să nu fie a lui…

Teza, verosimilă sau nu, n-are cum să fie verificată în ciuda faptului că este susţinută într-o revistă cunoscută prin seriozitatea şi competenţa sa în problemele sovietice. O amintim acum doar ca o ipoteză ce-ar arăta că „existenţa” lui Şolohov este mai nesigură decît s-ar putea crede.

Dar nu pe această teză ne bizuiam pentru a ne întreba dacă există Şolohov. Să admitem c-ar fi cu adevărat autorul primului volum din *Donul liniştit*. Atunci s-ar afla în talgerele balanţei, de o parte o carte, una singură, de o calitate epică probabil incontestabilă, dar fără accentul marilor opere. În celălalt talger, un om care laudă călăii şi atacă victimele. „Fiul lui Stalin”, cum singur se intitula, rubedenie supusă a stăpînilor succesivi ai Kremlinului.

Dîndu-le gajurile tuturor supralicitărilor. Şi atunci, cum să nu ne întrebăm: există cu adevărat Şolohov în literele ruseşti?

Întrebare ce depăşeşte de fapt şi cazul lui Şolohov, şi graniţele Rusiei. Cîţi aşa-zişi scriitori din regimurile comuniste n-o provoacă şi n-o îndreptăţesc? Unii care şi-au făcut din denunţ, opere complete. Alţii care şi-au pierdut la curte şi pe la securitate identitatea lor de scriitori. Ştim prea bine că ei înşişi, în clipele lor de singurătate şi tăgadă, îşi pun această întrebare ce va sta în cumpăna viitorului. După care se întorc spre semeni şi mai îndîrjiţi pentru a se impune şi a împiedica ascensiunea celor care nu sînt compromişi ca ei. Din moment ce nu sînt siguri că vor fi reţinuţi de istoriile literare ale viitorului, cel puţin acum vor să nu fie înconjuraţi decît de aceia care le seamănă, pentru ca nici o comparaţie defavorabilă să nu-i dea jos de pe soclul pe care numai ei ştiu cu ce preţ s-au urcat. „Şolohovii“ reprezintă marea primejdie în procesul de liberalizare din Răsărit. În cele mai multe dintre cazuri se află încă în post şi de acolo pîndesc spre a-şi asigura dacă nu supravieţuirea, cel puţin o vieţuire literară. Iată de ce umbrele acestea ce se agaţă de o identitate de care nu mai sînt sigure, rămîn primejdioase. Iată de ce, fără nici un paradox - ne putem întreba: există Şolohov? Iată de ce intervenţia sa la al 23-lea Congres de la Moscova, pare a dovedi că Şolohov el însuşi se îndoieşte de existenţa lui Şolohov...

Circulă, printre noi, oameni speriaţi de oglinda pe care le-o va prezenta ziua de mîine. Şi cum spaima este rea sfătuitoare, trebuie să fim atenţi; şolohovii muşcă şi ucid spre a-şi ascunde neantul.

30 aprilie 1966

Trei piese într-un act la Teatrul de Poche-Montparnasse, în regia lui Antoine Boursellier, îl readuc în actualitate pe Slawomir Mrozek. De fapt, din 1959, cînd i s-au publicat cîteva nuvele în revista *Les Temps Modernes*, scriitorul polonez n-a dispărut niciodată cu totul din această actualitate, la Paris. În 1960, se reprezenta, la Paris, piesa lui *Poliţia*. În 1964, apărea culegerea sa de nuvele, *Elefantul*, în editura Albin-Michel. În 1965, obţinea, tot aici, premiul umorului negru.

Adevăratul debut şi l-a înfăptuit în Occident, ca autor dramatic, cu *Poliţia*, care arăta că din literatura fantasticului negru specifică vremii noastre, Mrozek reţinuse mai ales lecţia kafkaiană, premisele doar fiind absurde, iar restul desfăşurîndu-se în mod cu totul logic. În *Poliţia*, cortina se ridică asupra biroului unui comisar. Două mari portrete ne iau vederea: acela al Infantelui şi acela al Regentului, foarte mustăcios. Toate personagiile în raport cu poliţia poartă de altminteri, de-a lungul piesei, mustăţi. Să ne amintim primele replici:

„*Comisarul* (sfîrşeşte de citit hîrtia pe care o ţine în mîini). Şi astfel, renunţînd pînă la urmă la toate crimele, de care mă îngrozesc, voi sluji, de acum înainte şi pe veci, guvernul nostru cu respect şi dragoste. (Comisarul se aşează şi împătureşte hîrtia.)

Prizonierul: N-o puneţi la loc. Vreau s-o semnez.

Comisarul: Ce?

Prizonierul: Vreau s-o semnez.

Comisarul: Vrei s-o semnezi? De ce?

Prizonierul: Cum „de ce“? De zece ani mă tot anchetaţi. De zece ani, tot vreţi să mă obligaţi s-o semnez. Ori de cîte ori am refuzat, m-aţi ameninţat cu cele mai groaznice pedepse. Şi acum, cînd m-am hotărît în sfîrşit s-o semnez, să părăsesc închisoarea şi să servesc guvernul, păreţi surprins şi mă întrebaţi de ce… Sînt obosit, asta e. Să-mi ia altcineva locul. Nu ştiu cine, poate spionii unui guvern străin. Agenţii… Eu am făcut ce-am putut.

Comisarul (cu tristeţe): Recunosc că nu m-am aşteptat la aşa ceva din partea dumitale. Nu mai vrei să combaţi guvernul? Dumneata? E cu putinţă să-mi spui aşa ceva? Tocmai dumneata, prizonierul cel mai neobosit al ţării?

Prizonierul: Da, tocmai eu. Dar, pentru că veni vorba, e adevărat că sînt ultimul prizonier din această ţară?

Comisarul: (şovăind) Da…“

Acest „da“ suspinat al Comisarului dă cheia piesei. Comisarul nu vrea ca prizonierul s-o ia pe drumul cel bun al mărturisirii pentru că, odată cu eliberarea lui, închisorile ar rămîne complet goale. Ne aflăm, într-adevăr, într-un regim totalitar în care, prin zelul poliţiei, toţi cetăţenii au ajuns la un grad de supunere atît de desăvîrşită încît nimeni nu mai critică guvernul. Dacă ultimul prizonier care, cu vreo zece ani mai înainte, voise să arunce o bombă pentru a-l ucide pe Regent, devine şi el fidel, atunci poliţia e inutilă şi regimul care, se bizuie doar pe ea, riscă, paradoxal, să se prăbuşească. Şi cum prizonierul se încăpăţînează să reziste la toate argumentele comisarului, cum semnează hîrtia, cum iese din închisoare, comisarul va fi obligat să invente altceva pentru a salvgarda această instituţie cheie. Pentru planul pe care-l pune la cale, comisarul alege pe cel mai zelos colaborator al său, Sergentul, căruia şi mai înainte îi încredinţase un rol de frunte, acela de provocator, în speranţa să mai aresteze pe cineva. Numai că Sergentul-provocator n-avusese nici un succes. Oamenii erau atît de condiţionaţi încît, în loc să critice regimul, veneau mai

curînd să se plîngă că nimeni n-a mai percheziţionat de multă vreme pe la ei. Sergentul-provocator se întorcea din misiunile sale bătut măr de cetăţenii prea zeloşi. Comisarul se duce deci acasă la Sergentul-provocator pentru a-i expune planul său. Dar Sergentul nu e acasă. A plecat, cu toate că nu e zi de slujbă, să mai facă o provocare, două, pe cont propriu. Soţia lui se jeleşte: unde e timpul fericit în care aveai pe cine denunţa? Acum toată lumea e loială. Ce vremuri altă dată, atunci cînd ea însăşi şi-a cunoscut soţul în felul acesta, denunţîndu-se unul pe altul. Pe o temelie atît de solidă şi-au construit căsnicia. Pe cînd acum... în timp ce se plînge Comisarului, soseşte şi Sergentul-provocator. Vine pe coş, în speranţa că va descoperi ceva suspect. Dar nu găseşte nimic. După ce-i cere voie superiorului său să-şi pună uniforma (de cînd e provocator e obligat să meargă în civil şi numai în intimitate, ca să se simtă bine, îmbracă acest sfînt veşmînt), e gata să asculte planul Comisarului, înainte însă de a-l expune, Comisarul ţine să-i amintească gravitatea situaţiei:

„Nu numai că noi nu vom mai aresta pe nimeni, dar nici fiul, nici nepoţii tăi, nu vor mai avea pe cine aresta. Ansamblul forţelor de poliţie se află pe malul prăpastiei, al catastrofei. Care este scopul existenţei noastre? Să arestăm pe cei care au înfăptuit delicte împotriva ordinei stabilite. Dar ce ne facem dacă nu mai există contravenienţi? Datorită propriei noastre eficacităţi, ultima rămăşită de rebeliune, ultima urmă de nemulţumire s-a stins în sufletul concetăţenilor noştri... Ultimul nostru prizonier a ieşit din închisoare, a devenit şi el loial. Ştii ce înseamnă asta? În ciuda faptului că dispunem de cele mai frumoase şi costisitoare închisori, de un personal devotat şi bine antrenat, de tribunale, de o administraţie, ca să nu mai vorbesc de superbul nostru sistem de dosare, nu mai putem pune mîna pe un singur prizonier. Nici cel mai mic suspect, nici umbra vreunui delict... Se apropie ceasul cînd vom fi

nevoiţi să renunţăm la uniformă. Şi atunci, Sergent, vei înţelege ce înseamnă să suspini în zadar după o singură, o măruntă anchetă

Înspăimîntat de o astfel de perspectivă, Sergentul-provocator, imploră pe Comisar să găsească o soluţie. Oricare. Nu se poate ca viitorul să fie atît de negru! Comisarul are soluţia. Şi ea depinde tocmai de devotamentul Sergentului, căruia îi va cere să devină un „sfînt-poliţist", un martir. Adică să se sacrifice. Să se revolte el însuşi împotriva şefului, pentru a fi arestat. Şi atunci, în prezenţa unui conspirator şi unui complot - chiar de unul singur, - poliţia este salvată. Îşi poate justifica existenţa. După o discuţie patetică între cei doi oameni - care aminteşte, la modul grotesc, de anchetele marilor procese de la Moscova, aşa cum le-a închipuit Koestler în *Zero şi Infinitul* - Sergentul-provocator acceptă propria sa degradare pentru a sluji mai bine cauza căreia s-a dedicat şi strigă la fereastră un slogan împotriva regimului. Comisarul îl arestează.

Totul pare a merge strună. Comisarul, din nou în biroul lui, expune prizonierului voluntar - sergent-provocator, rezultatele obţinute:

„În fiecare zi, trimit un raport asupra dumitale, generalului. Datorită dumitale, am obţinut fonduri ca să mărim închisoarea, să formăm un nou personal, să întărim patrulele. Generalul se interesează personal de cazul dumitale. El socoteşte că eşti foarte primejdios şi c-am avut noroc să te arestăm la timp. Cine n-ar şti ce ştim noi doi, ar putea să creadă că nu eşti mulţumit de ceea ce-ţi spun acum. Generalul a anunţat că va veni azi, în persoană, pentru a asista la anchetă".

E ciudat, dar prizonierul voluntar, fost sergent-provocator, nu pare prea satisfăcut. Tot petrecîndu-şi timpul într-o celulă rezervată celor inculpaţi de crimă împotriva statului, nu s-a putut împiedica să intre în pielea unui rebel. Se

plînge comisarului că, încetul cu încetul, gînduri subversive pun stăpînire pe el, că regimul nu i se mai pare raiul pe pămînt, că, dimpotrivă, îi găseşte acum tot felul de păcate. Prizonierul voluntar încearcă cu disperare să lupte împotriva acestei identităţi de revoltat care tinde să se substituie fostei sale fiinţe de poliţist, dar în zadar, metamorfoza se va precipita. Între timp, soseşte Generalul, însoţit de aghiotantul său care nu este altcineva decît fostul prizonier no 1, prin liberarea căruia a început toată drama. Rapida lui promoţie umple de gelozie pe Comisar. Anchetarea sergentului-prizonier (din ce în ce mai puţin sergent şi din ce în ce mai mult prizonier) devine astfel un fel de match între comisar şi aghiotant, fiecare vrînd să lovească în celălalt. După cîteva peripeţii, toată lumea arestează pe toată lumea, generalul pe comisar, comisarul pe aghiotant, aghiotantul pe comisar, comisarul pe general... Mai marii regimului lichidîndu-se astfel singuri, răsculatul în care n-a mai rămas nimic din fostul sergent, strigă „Trăiască libertatea”. Fabulă cu morală optimistă? Întotdeauna va rămîne pe pămînt un ultim revoltat şi împărăţia pămîntului va fi a lui? Farsă demistificatoare? Parodie a proceselor? Oglindă a comunismului care se demistifică singur, prin şefii săi supremi? (Raportul lui Hruşciov la Congresul al 20-lea nu e prea departe de această răsfrîngere în grotesc). Toate la un loc, fără îndoială, şi, în plus, o exemplificare magistrală a felului în care poate funcţiona o logică impecabilă pornită de la o premisă de-a-n- doaselea.

Dar nu e singura metodă de care se slujeşte Mrozek pentru a face saltul în grotesc. Cele trei piese jucate în clipa de faţă la Teatrul de Poche (*Bertrand*, *Strip-Tease* şi *În Larg*) arată că uneori fantasticul la Mrozek poate fi obţinut doar printr-un simplu, minim, decalaj faţă de real.

Bertrand: sîntem în cabinetul unui oculist în care dau buzna, pentru o consultaţie, un bătrîn vînător şi nepotul

său. Vînătorul are nevoie de ochelari ca să poată vîna mai departe. Mai precis vrea să-l vîneze pe Bertrand. Cine este acesta din urmă, nu se ştie. Dar cu ochelari, bătrînul asigură că va fi în stare să-l recunoască. Oculistul îi dă deci ochelari, vînătorul descoperă că Bertrand este tocmai... oculistul. Acesta nu este bineînţeles Bertrand, dar cum s-o dovedească? Cînd viaţa ţi-e în primejdie reflexele încep să funcţioneze precipitat. Aşa îi vine şi oculistului ideea să invente un Bertrand care tocmai trebuie să vină să-l vadă. Astfel, primul client care intră la oculist este împuşcat de vînător care mai vrea însă şi alţi Bertrand, fără de care iar îl va confunda pe acest Bertrand fugărit, cu oculistul. Oculistul va trebui să denunţe în fiecare zi un nou Bertrand, pentru a se salva. Decalajul faţă de real, e într-adevăr minim: nu devine oculistul un agent al securităţii, şi nimic altceva?

Şi mai halucinantă ca atmosferă, şi mai clară ca intrigă, *Strip-Tease* ne pune în prezenţa a doi domni aflaţi într-o cameră în care au fost aduşi de o forţă misterioasă. Ei stau şi discută, dialectic, despre libertate, pe care ar putea-o redobîndi lesne - uşa e încă deschisă - dar pe care n-o redobîndesc pentru a nu o ştirbi prin alegere. (Satira problematicei alegerii - le choix - de tip sartrian, e evidentă.) Şi cei doi domni discută şi tot discută pînă cînd porţile se închid şi o Mînă enormă vine să-i despoaie de tot ce au pe ei. Tot vorbind despre libertate, cei doi domni nu şi-au dat seama cum progresează în sclavie.

În sfîrşit *În larg* ne înfăţişează trei naufragiaţi, dintre care unul va trebui să fie mîncat, sacrificîndu-se pentru „colectivitate “. Aceeaşi obsesie a proceselor.

În fond, Mrozek nu se slujeşte numai de decalaj ca de un mijloc artistic, ci este preocupat de această prăpastie dintre ideologie şi realitate. O simţim şi mai bine în culegerea sa de nuvele, *Elefantul*. Aici, decalajul este ucigător pentru cei mărunţi: copiii şi oamenii simpli.

În nuvela care dă titlul volumului, un director de parc zoologic, căruia i se atribuie fonduri pentru cumpărarea unui elefant, propune, din dorinţa de a se face bine văzut de autorităţi, să se reducă preţul de cost. În loc de un elefant adevărat va fabrica unul de cauciuc. Pune doi muncitori să-l umfle o noapte întreagă. Dar oraşul crede c-a sosit un elefant adevărat. A doua zi dimineaţă şcolarii cu profesorii se reped să vadă cum arată un elefant. Numai că pe cînd îl studiază pe toate feţele, elefantul de cauciuc, umflat cu gaz, începe să urce la cer. Cum să mai creadă şcolarii în realitatea elefantului? În orice fel de realitate? Deodată îşi neglijează studiile şi devin huligani.

Oraşul acesta al Elefantului este, la urma urmei, destul de familiar. Să-l descriem puţin, pentru a-i regăsi imaginea cotidiană. E un oraş foarte serios, dar optimist. Cu discursuri, decoraţii, slogane revoluţionare dar fără revoluţionari. De fapt a mai rămas unul singur: progresistul. E ţinut în cuşcă mereu ca o specie rară. Nu c-ar fi primejdios. Tricotează liniştit şi cîntă la balalaikă cîntecele revoluţionare ale trecutului. Cînd oamenii obosesc pînă şi de amintirea cîntecelor, aruncă o cuvertură pe cuşcă şi revoluţionarul adoarme. Ce să facă altceva într-o cuşcă, pe întuneric?

Oraşul acesta e plin de poveşti nesăbuite provocate mereu de copii. Iată-l, de pildă, pe Jojo care vrea neapărat să ştie cum arată o girafă. Are un unchi gazetar şi-i telefonează la ziar să-l întrebe: Cum e o girafă? - Citeşte în Manualul propagandistului perfect - îl îndeamnă unchiul. - Nu e. - Atunci în *Anti-Dühring*. - Nici acolo nu e. - Nici în *Capitalul*? - Nici. Unchiul se pune pe treabă. Compulsează toate publicaţiile partidului. Nici o girafă, nicăieri. De fapt, unchiul îşi aduce aminte c-a văzut într-o poză, pe cînd era copil, o girafă. Dar cum s-o recunoască dacă manualele partidului nu pomenesc de girafă? Drept care, unchiul îi comunică lui Jojo că girafa nu există. Din clipa în care nici Marx, nici

Engels nu pomenesc de ea, cum să existe? Între ideologie şi realitate, cum să şovăi a alege ideologia? Cu atît mai rău pentru girafă şi pentru Jojo.

Oraşul are şi scriitori. Şi critici. Pentru ca aceşti critici să poată alege mai lesne între scriitorii pe linie şi ceilalţi, scriitorimea este transformată într-un corp de armată dispunînd de grade şi decoraţii. Ştii astfel pe cine să saluţi şi pe cine să lauzi. Totul e simplu şi frumos. Pînă cînd apare un poet care nu poate fi încadrat (Poeţii şi copii - reprezintă o calamitate, în oraşul lui Mrozek). Neizbutind să fie băgat în vreo categorie, poetului i se va intenta un proces şi astfel se va rezolva dificultatea. De procese - slavă Domnului - nu se duce lipsă.

Oraşul dispune şi de un azil de bătrîni cu un funcţionar zelos care, pentru aniversarea revoluţiei din Octombrie, a avut o idee extraordinară: fiecare să se dedea la emulaţia socialistă, murind înainte de termen.

Dar ţăranii, ce fac ţăranii? Unul, de pildă, care trebuie să-şi repare casa, se duce la un miting să spună că, în regiunea lui, se duce lipsă de cuie. Dar ce-i interesează pe funcţionari cuiele? Sînt fericiţi c-au pus mîna pe un reprezentant al „ţăranilor mijlocaşi”. Şi-l plimbă din congres în congres, pînă ce ţăranul uită de cuie şi învaţă să vorbească ritual: „Eu, ca reprezentant al ţăranilor mijlocaşi”... Între timp nevasta lui a îmbătrînit şi casa s-a dărîmat. Pentru că nu sînt cuie.

Mai există şi un meteorolog. Conştiincios. Cînd plouă, scrie în rapoartele pe care le trimite, că plouă. Şi cînd e furtună, că e furtună. Pînă se supără autorităţile, cărora le trebuie rapoarte optimiste şi soare, cît mai mult soare. Nu-i nevoie să fie neapărat pe cer, dar cel puţin pe hîrtie. Şi meteorologul, acuzat de defetism şi de lipsă de conştiinţă politică, încearcă să se conformeze ordinelor primite, dar pus mereu să numească albul, negru şi negrul, alb, se cam

ţicneşte. Ce să facă, bietul de el, dacă n-are conştiinţă politică?

Sînt şi soldaţi. Plini de zel. Unul se prezintă la consiliul de revizie cu toată industria grea şi uşoară pictată pe corp. Plin de admiraţie faţă de un patriotism atît de evident, membrii consiliului îi cer să se întoarcă şi cu spatele. Şi deodată ofiţerii sar în picioare şi salută, militar. Acolo, pe spate, soldatul-model pictase portretul şefului venerat.

Nu puteau lipsi defilările. Trece tocmai o manifestaţie cu „copii moderni găsiţi" şi „invalizi reabilitaţi". Nu vedem însă cine închide defilarea. Speakerul, anunţă că i-am vedea dacă n-ar fi morţi. Sînt victimele „erorilor" şi „deviaţiilor". Ceata de victime inocente care îşi prezintă, în ordine şi veselie, coşciugele în faţa tribunei ce aplaudă.

Totul e deci în ordine, în oraşul acesta serios şi vesel, în acelaşi timp, în oraşul Elefantului care urcă la cer, a girafei care nu există, în oraşul care n-are nevoie de realitate şi pretinde că e soare cînd plouă. E aşa de greu de recunoscut oraşul acesta? De fapt, nu e numai un oraş care s-ar numi Varşovia. Nu e numai o ţară care s-ar numi Polonia. Nu e numai un regim care s-ar numi stalinismul. E însuşi comunismul redat esenţei lui, prin umorul corosiv al lui Mrozek.

Cînd Siniavski prevedea - în celebrul său pamflet împotriva dogmei jdanoviste - că nu se va putea ieşi din realismul socialist, decît prin ceea ce el numea o literatură „fantasmagorică", el nu ştia probabil că ea era prefigurată de piesele de teatru şi nuvelele lui Mrozek premiat încă din 1957, în Polonia.

Ceea ce pare remarcabil la Mrozek este că pe teme atît de clar politice, el evită capcanele unei demonstraţii politice. În ciuda situărilor atît de clare, asistăm la o progresiune a fricii în stare pură, depăşind contextul din care s-a născut, dar netrădîndu-l niciodată. Rîsul e bineînţeles o aparenţă, rîsul e mereu crispat. Nu ne aflăm în satiră, ci în grotesc. Şi

Mrozek e mai aproape decît s-ar putea crede de compatriotul său, Jan Kott, care-l transplanta pe Shakespeare printre noi. După atîtea reuşite spectaculoase în degradarea omului, tragicul pare a fi fost anulat, pentru a ceda locul grotescului. Eroul modern nu mai are dreptul să fie tragic, după cum victima de azi nu mai are dreptul să fie martir (amintirea atîtor procese celebre în care nevinovaţii îşi proclamau vinovăţia, nu este prea îndepărtată).

Proza lui Mrozek dezvăluie şi ea această incapacitate a tragicului de a se mai încarna. Victima cooperează pînă la sfîrşit cu ucigaşul (oculistul cu vînătorul ce vrea să-l doboare, revoltatul cu poliţia, naufragiatul cu cei care-l vor mînca, cei doi prizonieri cu Mîna care-i ţine prizonieri).

Nu înseamnă însă că Mrozek pledează pentru acceptarea unui statu-quo în resemnare. De fiecare dată, din propria-i cenuşă reînvie acelaşi personagiu, puţin naiv, puţin copilăros, care pune întrebări, care încearcă să scape, uneori să se lupte. Şi de ce nu ne-am închipui că atunci cînd el s-ar întîlni cu alte personagii, din alte cărţi, cu multe, infinite personagii nu numai literare dar şi reale din acel spaţiu al umorului negru care este Răsăritul, cînd, în loc de unul singur, ar deveni mulţime, alai, procesiune. Mîna s-ar putea în sfîrşit retrage, mîna n-ar mai avea putere? După ce se va fi rîs prea mult de ea. E o ipoteză prea încrezătoare în puterile deriziunii? Nu există şi lanţuri care se lasă ruginite de umor?

4 iunie 1966

Într-un „Bloc Notes” al său, François Mauriac scrie: „Istoria contemporană a Europei stă cuprinsă într-o pădure de cruci. Dar răstignirea Rusiei a durat peste 40 de ani. Şi mai ţine încă. O răstignire fără aproape nici un ţipăt: nu e lesne să ţipi într-o astfel de ţară... Se ştie cum au plătit-o anul

acesta Siniavski şi Daniel. *Requiem*-ul Annei Ahmatova izbucneşte singur în această tăcere..."

Apărut recent în traducere franceză la Editions de Minuit, acest *Requiem*, în care François Mauriac vede, pe drept cuvînt, o mărturie supremă a răstignirii, nu e totuşi singurul ţipăt care ajunge pînă la noi din Rusia. De la *Requiem*-ul Annei Ahmatova, la *Poeziile* lui Iosip Brodski, de la *Lioubimov* al lui Siniavski, la *Aici Moscova* a lui Daniel şi pînă *Sala No 7* a lui Tarsis, martorii răstignirii nu se mai numără.

Dacă vom lega *Requiem*-ul Annei Ahmatova de *Poeziile* lui Iosip Brodski, publicate în editura Seuil, cu o prefaţă a lui Pierre Emmanuel, nu este numai pentru că poetul condamnat de un tribunal sovietic pentru „parazitism" (poezia înscrisă la Uniune e o funcţie Socială, poezia pur şi simplu, un ultragiu) a dedicat Annei Ahmatova unul din poemele sale dar şi în măsura în care un cert fior religios învecinează versurile lor.

Anna Ahmatova, care a murit de curînd, a suferit această răstignire în propria ei fiinţă. Nu atît prin tăcerea impusă sub stalinism (cu excepţia anilor războiului), dar printr-o experienţă mai gravă. Primul ei soţ - Gumilev - a fost împuşcat în 1921, cel mai bun prieten şi coleg de şcoală poetică, Mandelstam, a pierit într-un lagăr de concentrare, iar fiul i-a fost închis timp de 20 de ani. Anna Ahmatova a făcut parte din acel lung şir de femei, fără soţi, sau fără copii, care se îngrămădeau la uşa închisorilor pentru o veste, pentru un pachet de alimente de transmis. Acelei mulţimi amuţite de durere, îi dăruieşte Anna Ahmatova un glas. *„Şi dacă mă rog nu e numai pentru mine. Ci pentru toţi cei care se aflau acolo. În dogoarea căldurii, sau în marele ger, lîngă zidul cel orb şi roşu".*

Anna Ahmatova se vrea, înainte de toate, martor şi dacă, în încăperea în care şi-a aşteptat fiul, douăzeci de ani, nu s-a lăsat atinsă de spectrul demenţei, n-a fost pentru că

vreun vers mai cînta în ea, ci pentru că „făgăduise”. În prefaţa la *Requiem*, descrie astfel această promisiune:

„În anii de groază ai marii epurări, am petrecut 17 ani făcînd coadă în faţa închisorii din Leningrad. Într-o zi cineva m-a recunoscut. Atunci, o femeie cu buzele învineţite de frig, care se afla în spatele meu şi care-mi ştia numele, a ieşit din amorţirea de care eram toate cuprinse şi mi-a spus la ureche: «Şi ceea ce trăim acum, ai putea să descrii? - I-am răspuns: da, pot. În acel moment, un fel de surîs a trecut peste ceea ce fusese, altădată, un chip de om».

În acele zile în care nu puteai să vezi surîzînd decît „morţii, singurii ce gustau din pace“, pentru umbra unui zîmbet renăscînd, Anna Ahmatova a făgăduit. În şirul de femei din faţa închisorii, în pînza de suferinţe ce se urzise peste o întreagă ţară, pentru a se aşterne mai apoi asupra altor ţinuturi şi altor seminţii, doar făgăduinţa că atîta durere nu va fi îngropată de vie, că nu va fi uitată, putea să dea un sens absurdităţii impusă dement şi arbitrar. Pentru toate femeile îndoliate ale Rusiei, Anna Ahmatova a „ţesut marele văl mortuar de cuvinte prin care sute de milioane vorbeau".

Această rugăciune şoptită o reia şi Iosip Brodski în care Pierre Emmanuel vede pe unul dintre singurii poeţi metafizicieni ai Rusiei de azi. După traducerea franceză, iată cîteva versuri: *„Fiecare în faţa lui Dumnezeu este gol. Nefericit, gol şi sărac... În fiecare muzică îl găsesc pe Bach, în fiecare om, îl găsesc pe Dumnezeu. Vom mai fi de mii de ori răstigniţi. Crucea este eternitatea zeilor“*.

Dacă „Noaptea” Annei Ahmatova s-a terminat, pentru Brodski, poet religios într-o Rusie a dogmatismului ateu, întunericul dăinuie. Înmormîntat de viu, Brodski nu-şi poate rosti cîntecul decît în întunecimea pivniţei: „*Verbe care trăiesc în pivniţe, vorbesc în pivniţe, se nasc în pivniţe, sub etajele indecise ale optimismului universal*”.

În cursul procesului ce i-a fost intentat, s-a simţit clar că între limbajul lui Brodski, izvorît din întunecimea pivniţelor şi acela al reprezentanţilor „optimismului universal” nu exista comunicare. Brodski vorbea limba celor puţini, moştenită poate de la Pasternak, de la Ahmatova, de la Mandelstam. Funcţionarii oficiali nu numai că nu înţeleg acest limbaj, dar se tem de el. E în cuvîntul reinvestit prin poezie, o forţă de explozie pe care o presimt chiar şi cei mai puţin dotaţi. Circulînd printre tineri, poemele lui Brodski riscau să provoace, un jar, un incendiu al verbului. Şi tinerii aceştia ar fi devenit inapţi sa mînuiască vorbele codificate în sistem. Dintr-o societate dominată de „colectiv”, versurile lui Brodski scoteau la lumină oameni singuri în faţa lui Dumnezeu.

„*Şi rămîi cu acest popor, rămîi singur cu această cetate, cu acest secol, faţă-n faţă, ca un copil*”. Iată un alt termen-cheie: copil. Regimurile totalitare au drept primă grijă să domesticească sistematic copilăria, s-o îngrădească între cazarmă şi uniformă, să-i zăgăzuiască imaginaţia, să-i orienteze elanurile, s-o acopere de medalii, de premii, de conformisme, s-o împingă cît mai repede spre „cuminţenia", sau oboseala adulţilor.

Anna Ahmatova gustă în sfîrşit din pacea ce numai morţilor le este dată. Dar Iosip Brodski ţipă mai departe din pivniţa lui. Pentru aceste roluri disperate, mereu plătite cu suferinţă, se află încă voluntari în Rusia. „*Vom mai fi de mii de ori răstigniţi*“ prezice Brodski şi din acest calvar cîte feţe n-au ajuns să ne fie cunoscute?

Într-un mîine, mai mult sau mai puţin îndepărtat, istoria va fi scrisă după aceste procese-verbale ale victimelor şi nu după catastiful procurorilor. Ceea ne nu înseamnă că astăzi - şi pentru cît timp încă? - procurorii n-au la dispoziţie toate megafoanele puterii şi nu le instalează cît mai sus pe „etajele indecise ale optimismului”.

18 iunie 1966

Iuli Daniel se întreba, înainte de a fi condamnat pentru culegerea sa de nuvele, *Aici Moscova*, îngrijorat şi sceptic: „Cine l-ar urma pe Don Quijotte azi în Rusia?“ La care, după ce am citit cartea lui Valeri Tarsis, *Sala No 7*, am putea răspunde: destui scriitori merg pe urmele lui Don Quijotte în Rusia, azi, şi, în primul rînd, Valeri Tarsis, ei însuşi.

Dar mai întîi ce-ar face Don Quijotte acum în Uniunea Sovietică? Pentru a-l situa pe Don Quijotte într-un astfel de context, trebuie să ne referim la Sancho Panza. În primul rînd, la Sancho Panza, adică la simbolul realismului în faţa vieţii şi a situaţiilor pe care viaţa le propune. La simbolul unui anumit bun-simţ care te face să înlături soluţiile presupuse himerice, pentru a te acomoda cu cele care stau în propriile tale puteri. A fi Sancho Panza, azi, în Rusia, nu înseamnă neapărat a te resemna integral. A fi un Sancho Panza intelectual - dacă aceşti doi termeni nu se resping - înseamnă probabil a fi de partea celor care vor să „liberalizeze“ oarecum regimul, obţinînd mici concesii treptate. Pentru o ameliorare progresivă, acest Sancho Panza, e gata să facă el însuşi primele concesii. Sancho Panza îşi dă seama că tot adevărul nu poate fi spus şi socoate că e bine să rostească unele minciuni, în schimbul unor parcele de adevăr. Sancho Panza e deci de acord să critice doar trecutul, mulţumindu-se cu scuza „cultului personalităţii” - şi să nu se atingă de prezent. Pe scurt, şi dacă ne-ar trebui nume, un fel de Sancho Panza ar fi Evtuşenko care pornit din opoziţie, a sfîrşit prin a deveni un emisar, oarecum domesticit al regimului, un sol de-al lui prin străinătăţi, pentru a dovedi că liberalizarea este în toi, în Uniunea Sovietică. În istoria imediată, Sancho Panza are totdeauna aerul de a avea dreptate. Bunul-simţ se află de partea lui, sau cel puţin aparenţele acestui bun-simţ.

Ce-ar pretinde, în aceeaşi Rusie, Don Quijotte? Că adevărul nu poate fi trunchiat. Că nu poate fi pregătit şi clădit prin omisiuni circumstanţiale. Că lupta trebuie dusă cu morile de vînt pentru exprimarea lui integrală. Că un cult al personalităţii nu este de ajuns pentru a explica natura profundă a unui regim, şi că acest sistem trebuie schimbat, iar nu o personalitate sau alta. Că nimic nu se poate înfăptui fără riscuri şi că riscurile cele nebuneşti trebuie luate pentru rezultatele cele mai ipotetice. Într-un cuvînt, în Rusia, azi, Sancho Panza ar vrea liberalizarea, iar Don Quijotte, libertatea. Şi dacă Sancho Panza este, în general, victorios în istoria imediată, iar Don Quijotte, învinsul, nu e mai puţin adevărat că acesta din urmă făureşte istoria reală. O dovadă? Dacă se mai vorbeşte azi de Sancho Panza este numai în măsura în care s-a aflat alături de Don Quijotte.

Valeri Tarsis mai are ceva în comun cu Don Quijotte: a fost decretat nebun. Nu ne referim numai la faptul că, după un prim volum, publicat în Occident, el a fost internat într-o clinică de nebuni. Procedeul întrebuinţat împotriva rezistenţilor politici nu induce în eroare pe nimeni. Dar pentru a acredita definitiv această teză, regimul sovietic, acelaşi regim care condamnă pe Siniavski şi Daniel, lasă pe autorul „Sălii No 7“ să vină în Occident şi-i retrage naţionalitatea sovietică. Numai că *Sala No 7* apărută recent, în editura Pion, anulează tactica şi spulberă teza oficială.

Nebun, Valeri Tarsis nu este decît în sensul lui Don Quijotte: el vrea să schimbe lumea din temelii, să-i îndrepte toate greşelile, s-o spele de păcate. Altfel, lucid şi cu un spirit critic ascuţit. Dacă i se poate reproşa ceva acestei cărţi este tocmai că atîta claritate şi logică în expunere nu servesc literatura care are nevoie de ambiguităţi şi simboluri mai tăinuite. Dar Tarsis nici nu vrea - probabil - să facă literatură. El lansează un fel de manifest al Don Quijoţilor din Rusia. Aceşti Don Quijoţi sînt închişi în sala No

7 dintr-o clinică psihiatrică. O clinică fără nebuni, conţinînd trei categorii de oameni: sinucigaşii care preferă unei vieţi deviată de la izvoarele ei, moartea; americanii, adică cetăţenii sovietici care au încercat să intre în contact cu ambasadele străine pentru a părăsi ţara lor; negatorii care nu mai vor să accepte nici un fel de disciplină. O clinică fără nebuni şi, în acelaşi timp, o clinică fără doctori. Îi înlocuiesc poliţiştii în bluze albe. O clinică în care se petrece ceva unic în toată Uniunea Sovietică: se poate vorbi deschis. Oamenii sănătoşi ce sînt închişi acolo dispun cel puţin de dreptul de a spune tot adevărul, adevărul fiind suprema nebunie într-un astfel de sistem. O clinică în sfîrşit în care, după autor, se oţelesc spiritele libere, în care se proclamă o chartă a drepturilor omului, în care se fac jurăminte solemne pentru lupta individului împotriva maselor.

Aici a fost internat autorul, ne amintim, pentru volumul său precedent. Şi de aici a ieşit însănătoşit de ultimele iluzii pe care le mai păstra asupra regimului. Valeri Tarsis fusese comunist. Acum, el numeşte acea perioadă „mezalianţa sa ruşinoasă" cu partidul. Valeri Tarsis crezuse că moartea lui Stalin ar putea provoca schimbări importante în structura societăţii sovietice. Acum el nu mai vede altă soluţie decît distrugerea totală a acestui regim pe care-l defineşte ca pe o conspiraţie de mediocri şi despre care vorbeşte în termenii cei mai tari din cîţi au apărut sub pana unui scriitor sovietic. Comunismul i se pare cea mai degradată formă a fascismului şi el profetizează o dezintegrare iminentă a întregului sistem. Vorbind de ţările europene satelite ale Rusiei - printre care enumeră şi România - Tarsis prevede că dat fiind caracterul lor european, deci individualist, se vor dezbăra într-o zi, de rolul pe care sînt nevoite să-l joace azi. Tarsis vrea să pună capăt „fascismului sovietic" şi să alcătuiască dintr-o Rusie liberă, alături de restul Europei, un zid împotriva Chinei,

Soluţiile ca şi rechizitoriul sînt, după cum vedem, radicale. Cu Pasternak într-o mînă, cu Biblia într-alta, (subversiunea subversiunilor, după Tarsis), el vrea să purifice Rusia, să-i redea un suflet prin metodele extreme. E lupta cea mai caracterizată cu morile de vînt ale puterii. Don Quijotte, el însuşi, a scris această carte într-un azil de nebuni din Rusia zilelor noastre...

3 iulie 1966

1057: apariţia în România a romanului lui Eugen Barbu, *Groapa*; 1966: publicarea la Paris, la editura Buchet-Chastel, a aceluiaşi roman în traducere franceză. Între aceste date, aproape zece ani, în cursul cărora am putut asista la măcinarea unui talent în romane de mîna a zecea şi la creşterea conformismului cotidian cu care autorul plătea un moment de neconformism.

Despre acest conformism, şi despre lipsa lui de limite, ne vorbesc din plin interviurile pe care Eugen Barbu le-a dat la Paris, cu prilejul apariţiei *Groapei*. Cazul e şi simptomatic şi original.

Simptomatic pentru că dacă Eugen Barbu îşi reface la Paris o biografie - sau mai precis rescrie istoria propriei sale cărţi - e poate şi în măsura în care atmosfera în care a trăit l-a obişnuit să ţină adevărul drept neglijabil, istoria inventîndu-se, o ştim, după nevoile momentului, mai precis ale partidului şi realitatea fiind supusă unei continui distorsiuni impuse de ideologie. Original, pentru că nimic nu-l mai forţa, la Paris, pe Eugen Barbu continuă această metodă cu atît mai mult cu cît în clipa de faţă nici chiar în ţară un scriitor nu mai este neapărat supus unor presiuni în acest sens. Înseamnă deci că Eugen Barbu nu este numai o victimă a unor metode care au pervertit conştiinţele, ci are şi o vocaţie particulară de a asuma tarele cele mai pernicioase ale unui sistem căruia i se devotează cu o

abnegaţie mereu crescîndă. Pornit să facă o carieră, Eugen Barbu nu se dă înapoi de la nici un exces de zel. Zel ce se poate întoarce şi împotriva lui şi împotriva acelora care-l trimit peste graniţe. Minciuna - ca să-i spunem în sfîrşit pe nume - este totuşi controlabilă chiar şi la Paris unde Eugen Barbu crede c-o poate impune mai uşor, date fiind cunoştinţele foarte relative ale francezilor despre atmosfera literară din ţară în ultimii douăzeci de ani.

Groapa a fost tradusă aici nu atît pentru valoarea ei literară - cu toate că această valoare există, - ci pentru că reprezentase unul din momentele primului dezgheţ din România, fiind atacată cu violenţă şi retrasă apoi din circulaţie, spre a nu reapărea decît în clipa celui de-al doilea dezgheţ. Scandalul fusese atît de mare, încît pînă şi citarea titlului devenise primejdioasă, ceea ce explică faptul că Dumitru Micu, în studiul său asupra romanului românesc contemporan, - studiu apărut în 1959, - nici măcar nu-l numeşte. Acelaşi D. Micu în încercarea de sinteză asupra *Literaturii româneşti de azi*, semnată împreună cu N. Manolescu, acordă un capitol întreg *Groapei*, deoarece ne aflăm în 1965 şi vremurile s-au schimbat. Autorii amintesc chiar polemica stîrnită de apariţia cărţii.

Această polemică, Eugen Barbu nu putea s-o ignore la Paris, deoarece datorită ei i-a fost tradusă cartea. Îi rămînea s-o măsluiască. Şi a făcut-o cu un cinism de care nici unul dintre tovarăşii săi de scris, perindaţi în ultima vreme prin străinătăţi, n-a dat dovadă. După Eugen Barbu deci scandalul n-a fost dezlănţuit de partid cum o ştiam cu toţii, cum stau dovadă ziarele momentului, ci pur şi simplu de *preoţi*. Ei aveau probabil puterea în România anilor 57, ei puteau să interzică o carte şi s-o scoată din circulaţie, ei conduceau destinele realismului socialist, ei dictau în regimul comunist. Preoţii. Şi dacă ne vine greu să credem, să citäm din interviul lui Eugen Barbu (*L'Express*, 20-26 Iunie 1966): „În acest scandal, explică Eugen Barbu, preoţii

din Transilvania s-au întrecut. Clerul român a atacat romanul cu o astfel de violenţă încît primele 10.000 de exemplare au fost cumpărate într-o zi. Organele presei comuniste au lăudat fără rezerve paginile uneori tragice ale *Groapei*“. Ar fi fost bine ca Eugen Barbu să fie mai clar. Din moment ce „organele partidului comunist’* au lăudat fără rezerve romanul, în 1957, prin ce „organ“ s-a exprimat vocea clerului? Care este ziarul din România care a deschis polemica şi a făcut ca primul tiraj să se epuizeze în chiar ziua apariţiei articolului? Şi dacă o clipă, am fi stat la îndoială şi ne-am fi zis că invenţia este prea sfruntată, că s-a înşelat gazetarul care a luat interviul, ne-ar fi rămas să deschidem *Les Lettres Françises* unde am fi găsit, la 16-22 iunie, acelaşi „cler care a protestat împotriva cărţii din pricina imoralităţii ei“. Mai aflăm, de ce să nu continuăm a cita? - că *Groapa* este „un protest implicit împotriva burgheziei”, şi „unul din primele tablouri ale mahalalei” - „les bas-fonds“ cum spune Eugen Barbu - din literatura română. A doua noutate. Eugen Barbu se consideră deci printre primii scriitori români care au descris mahalaua. Dacă credeaţi pînă acum că existase un anume Anton Pann, că fuseseră publicate *Poarta neagră*, *Florile de Mucigai*, că apăruse un celebru roman intitulat *Craii de Curtea-Veche*, că Miron Radu Paraschivescu scrisese *Cînticele Ţigăneşti*, că G. M. Zamfirescu scosese *Maidanul cu dragoste*, sau *Sfînta Mare Neruşinare*, că Stoian Gh. Tudor semnase *Hotel Maidan*, că într-un cuvînt exista o întreagă tradiţie a mahalalei în literatura română, vă înşelaserăţi. De fapt, fusese aşteptat E. Barbu pentru a oferi mahalalei un loc în literatura modernă. Imaginaţia lui Eugen Barbu - dacă se mai poate numi astfel politicos şi cu totul fals - înzestrează istoria şi literatura română cu două mari capitole, cu totul inedite. Unul de istorie propriu-zisă: dominaţia clerului în plin regim comunist, ce devine astfel un regim preoţesc, altul în literatură, unde îi datorăm introducerea mahalalei în

romanul modern. Să ne mai mirăm după aceea că imaginaţia scriitoricească a lui Eugen Barbu este oarecum sleită? Că ultimele sale romane se dovedesc cu totul slabe? Cum să fie altfel cînd Eugen Barbu îşi uzează închipuirea în preschimbarea realităţii trăite.

Gluma nu mai are rost, dacă ne referim la o altă performantă a lui Eugen Barbu: articolul său împotriva tinerilor, din *Scînteia* (4 martie 1966). Pentru a aprecia gravitatea acestui atac, trebuie să revenim spre atmosfera ce domnea în primele luni ale lui 1966. S-a încercat, încă de la sfîrşitul lui 1965, a se pune o frînă în procesul de liberalizare, mult, puţin, cît era. După campania de tip stalinist împotriva baletului lui Stere Popescu, *Ciocanul fără stăpîn*, pe muzică de Boulez, prezentat la Festivalul dansului de la Paris, campanie dezlănţuită imediat ce autorul baletului a ales libertatea în capitala Franţei, tirul reajustat după modele vechi n-a încetat cu totul. Salonul de la Bucureşti, din decembrie-ianuarie, pentru care s-a cerut pictorilor să aducă opere dintr-o perioadă mai veche şi să scoată picturile abstracte, a însemnat şi el o dare înapoi.

De ce această frînă? Cui slujea? Dacă schematizînd şi vorbind bineînţeles numai de scriitorii şi artiştii care n-au plătit prin închisori şi persecuţii curajul unei opoziţii deschise, ci de cei care au scris şi s-au manifestat la lumina regimului, vrem să desenăm un profil al vieţii culturale din ultimii douăzeci de ani, ne lovim de ceea ce s-ar putea numi o problemă de generaţii. O primă generaţie alcătuită de scriitorii mari dintre cele două războaie, o a doua din cei ce s-au afirmat imediat după război, a treia ce apare azi. Primele două şi-au ciuruit talentul sub dogma realismului socialist. A treia se iveşte acum cu graba de a umple golul a douăzeci de ani de propagandă. Sînt semne c-ar fi în stare s-o facă. Din cele două generaţii precedente, există scriitori care, la trezirea dintr-un somn lung, ar putea rivaliza cu noile talente. Alţii atît de tociţi încît, înspăimîntaţi de

concurenţa tinerilor şi a celor cîteva cărţi traduse din literaturile Occidentului, visează la vechile condiţii de „producţie”, cînd lipsa lor de valoare trecea nebăgată în seamă în cenuşiul generalizat. Logic este ca aceştia din urmă, neputînd să urmărească evoluţia generală, să încerce a o frîna.

Printre ei îl aflăm pe Eugen Barbu, pe care nu-l credeam atît de speriat de competiţia cu tinerii. Şi prin ton, articolul său din *Scînteia* ar merita să fie semnat de unul din gazetarii de serviciu ai epocii staliniste cea mai definită. Regăsim sloganele-cheie. Şi pretextele. Două, îndeosebi: optimismul şi poporul. Mai precis, optimismul poporului român. Rareori s-a vorbit mai mult în numele unui popor pus sistematic să tacă, ca de cînd s-au instalat comuniştii la putere. Poporul român deci nu s-ar putea acomoda cu expresiile moderniste în artă (de ce, nu se ştie, e probabil cel mai neevoluat de pe glob, după stăpînii lui de azi), poporul român n-ar cunoaşte neliniştea, ci numai aurorele veseliei. Revenim aici spre marele argument-măciucă al artei optimiste care a ucis arta pur şi simplu. Nu e nevoie de analize aprofundate ca argumentul acesta să cadă de la sine. Poezia populară la care se referă Eugen Barbu stă mărturie pentru un evident sentiment tragic: de cînd *Mioriţa* este optimistă? Şi stă mărturie, mărturia supremă: Eminescu. Pulverizarea teoriei optimism-popor e la îndemîna oricui, deci presupunem şi a lui Eugen Barbu. Dacă se slujeşte totuşi de acest pretext, e pentru a opri, cu slogane ce amintesc de vremea dogmatismului ideologic cel mai strict, un proces care nu-i convine: modernizarea culturii româneşti prin infiltrarea literaturilor occidentale şi prin apariţia unei generaţii de scriitori ce înţeleg în sfîrşit să creeze, ţinîndu-se în pas cu vremea. Aceste „opere imperfecte sub egida modernităţii”, aceşti „eroi vorbind păsăreşte“ în dramaturgia contemporană, îl enervează pe Eugen Barbu care exclamă simplu: „La dracu cu căutările

sterile, cu atonalităţile şi cu falsurile!” Să se termine cu „snobismul care pustieşte minţile tinere”! La dracu deci - după eleganta expresie a lui Eugen Barbu - cu orice experienţă prin care devenim contemporani cu literatura lumii înconjurătoare, în profitul a ce? A ceea ce a asigurat anularea literaturii române: „datoria de onoare de a relata în pagini sublime efortul senzaţional al poporului nostru”, „filme şi piese care să înfăţişeze pe acel demiurg constructor al societăţii socialiste“, etc... etc... Frazeologia aceasta o cunoaştem. Am ascultat-o douăzeci de ani. Şi de douăzeci de ani aşteptăm să dea rezultate. Care n-au venit încă. În tot acest timp numai două-trei cărţi pot fi reţinute, care se semnalau tocmai prin neadeziunea lor la astfel de slogane, printre care tocmai *Groapa*, sau şi mai sigur *Moromeţii* lui Marin Preda, şi în sfîrşit *Bietul Ioanide* a lui G. Călinescu. Şi acum ce facem? Ne întoarcem la loc? Reîncepem ciclul fatal? Scriem iar kilograme de proză înmormîntată de la ivirea ei, kilometri de versuri arse de timp încă de la apariţie, reîncepem tablourile cu „demiurgi” şi „veselia de a trăi”, cu ciocane, nicovale şi tractoare, aceleaşi tablouri pe care le dăm azi afară din muzee, aceleaşi statui cu piatra cărora nu mai ştim ce să facem ca să nu ne necinstească oraşele? Acum, după ce tinerii sosiţi în toamna lui 1965 la Bienala de la Paris, ca să nu mai vorbim de retrospectiva regretatului Ţuculescu la Bienala de la Veneţia, ne-au arătat că o pictură românească poate renaşte, după ce unii scriitori tineri reînvie o modalitate poetică posibilă, ce facem, Eugen Barbu? Ştergem cu buretele şi ne întoarcem înapoi spre miile de şosele ale Nordului, scrise în detrimentul gropii de la început. Ca să fim iarăşi optimişti şi nuli, barzi şi inutili, inexistenţi, pur şi simplu.

24 iulie 1966

Cînd regizorul sovietic Ploutşek a reluat la Moscova, după interdicţia care a ţinut tot timpul congresului al 23-lea, reprezentaţiile cu *Tiorkin, în lumea de dincolo* de Tvardovski, el a înlocuit capetele personagiilor figurînd pe birocraţi prin cîrlige. Aceşti oameni-cîrlig nu corespund doar unei idei scenice, ei sînt un simbol ce depăşeşte chiar satira unui scriitor de un excepţional curaj, ca directorul revistei *Novy Mir*, Tvardovski. Omul-cîrlig nu este numai birocratul, ci şi acela care, la toate nivelurile aparatului de stat şi de partid, înlocuieşte ideologia, devenită pretext, prin voinţa exasperată de a se agăţa ca un cîrlig de postul pe care-l ocupă pentru a opri prin toate mijloacele - şi la nevoie chiar printr-o restalinizare - dezgheţul care le pune în primejdie şi privilegiile prezentului şi justificările trecutului.

Omul-cîrlig în Rusia ca şi în tot Răsăritul este bineînţeles şi înainte de toate un antiliberalizant şi lui i se datorează, în mare parte, încercările de reîngheţ care vin periodic să frîneze evoluţia. Omul-cîrlig paralizează, cît poate şi unde poate înnoirea ideilor, oamenilor, cadrelor. Dar cum omul-cîrlig se slujeşte de ideologie ca de un pretext, iar de dogmă ca de o armă, putem afla oameni-cîrlig şi printre cei care se alătură liberalizanţilor atunci cînd şansele par a fi de partea lor. Sînt mai rari, dar există. De ce n-am vedea, de pildă, într-un scrib occidental mediocru ca italianul Gian-Carlo Vigorelli, un astfel de om-cîrlig? În ciuda faptului că el însuşi ne vorbeşte în revista *Preuves* tocmai de aceşti oameni-cîrlig pe care-i identifică doar cu birocraţii comunişti. Vigorelli face parte din acea categorie a „tovarăşilor de drum“, cu atît mai zeloşi cu cît progresismul de azi este un camuflaj al fascismului de ieri. Vigorelli, fost aliat al staliniştilor (în revista lui *Europa Litteraria*, au fost publicaţi toţi staliniştii din est, printre ei nu lipsea nici Mihai Beniuc -) a devenit, pe măsură ce extrema stîngă occidentală lua partea liberalizării din Răsărit, un antistalinist convins. Şi acum el este acela care merge în

numele „Comunităţii Europene a Scriitorilor" (COMES) la Moscova pentru a protesta împotriva procesului Siniavski-Daniel.

Ceea ce ne face să credem că n-avem de-a face la Vigorelli cu o reală conversiune, ci numai cu o psihologie de om-cîrlig, sînt limitele pe care vrea să le impună acestei liberalizări. Luînd partea scriitorilor protestatari din Rusia, Vigorelli doreşte totuşi să ne convingă că, pe de o parte, toţi aceşti scriitori sînt cu adevărat comunişti, pe de alta, că tarele sistemului nu-i sînt inerente, că provin doar de la birocraţii-cîrlig. Deci Vigorelli atacă cu o egală violenţă şi pe Şolohov (dar nici măcar fruntaşii partidului n-au aprobat pornirea lui Şolohov la congres împotriva lui Siniavski şi Daniel), şi pe Tarsis care pune în discuţie întregul sistem comunist.

Dacă omul-cîrlig antiliberalizant este lesne de recunoscut şi primejdia pe care o reprezintă este majoră, în schimb omul-cîrlig liberalizant e mai greu de identificat şi se poate dovedi un aliat util pe plan tactic. Ar fi de altminteri mai just să-l numim un om-plutitor, deoarece încercarea lui de a se menţine la suprafaţă e asemănătoare unei plutiri pe ape incerte. Prezenţa unor astfel de meduze în curentul liberalizării e semn că acest curent curge cu o forţă neîndoielnică, dar ne şi lasă sceptici asupra şanselor reale de ireversibilitate. Omul-plutitor se poate oricînd transforma în om-cîrlig de tip vechi dacă îngheţul revine la ordinea zilei.

Variaţiile pe tema omului-cîrlig nu-l privesc doar pe Vigorelli, prea mediocru pentru a se transforma în simbol. Totuşi ele ne-au fost provocate de citirea reportajului său din *Preuves* în care, pe marginea misiunii la Moscova, ne prezintă un tablou al inteligheţiei sovietice confirmînd tot ce ştiam dinainte (în general, omul-cîrlig se fereşte de inedit).

Coincizînd cu „vizita“ lui Vigorelli, venit să ceară, în numele Comunităţii Europene a Scriitorilor, liberarea lui Siniavski şi lui Daniel, a avut loc o şedinţă la Uniunea Scriitorilor, organizată de Sirnonov. În faţa a două mii de persoane, au fost citite documente şi scrisori - pe care Vigorelli le califică drept explozive - semnate de scriitori şi artişti ca Bunin, Eisenstein, Essenin, Anna Ahmatova, Marina Ţvetaeva. Un fel de preludiu la deschiderea acelor arhive secrete ce vor vorbi mîine despre tot ceea ce se ascunde azi. Comentîndu-le, Simonov avea să ceară tuturor să nu se mai teamă de „adevărul fără adjective".

Formula trebuie reţinută. Tot ce s-a obţinut pînă acum în Răsărit este un *adevăr cu adjective*. Un adevăr limitat, atenuat de adjective, buimăcit încă de ele, adică un adevăr ferit de propria lui substanţă prin prudenţa, limitele, camuflajul adjectivului. Cei care au încercat să dezbare adevărul de adjective au tras consecinţele: de la ostracizare la închisoare. Că Simonov - al cărui trecut îl ştim - cere acum să înceteze frica de adevărul fără adjective e cu atît mai mult un semn cu cît Simonov a arătat, refuzînd să ia locul lui Tvardovski în fruntea lui *Novy Mir*, că nu se situează nici în categoria oamenilor-cîrlig, nici în aceea a oamenilor-plutitori.

Amănuntul acesta confirmă seriozitatea luptei scriitorilor ruşi. Pentru că este vorba de o opoziţie şi de o luptă, iar nu, ca în România, de concesii acordate de către putere. Concesiile au avantajul de a nu comporta riscuri însă faptul c-au fost acordate iar nu cucerite dă măsura întregii lor fragilităţi. În acest timp, în Rusia, riscurile nu se mai numără. Opoziţia este de aşa natură, încît premiul Lenin nici n-a putut fi atribuit. În timpul anchetei pentru procesul Siniavski-Daniel, percheziţii aveau loc la domiciliul scriitorilor neconformişti (printre ei, bineînţeles, Soljeniţîn). Şi totuşi n-a putut să fie obţinută condamnarea lui Siniavski şi Daniel de către confraţii lor. Dimpotrivă, scrisori -

individuale ca a lui Paustovski şi colective - reclamau graţierea lor. Această majoritate unită în jurul a doi scriitori condamnaţi e mai grăitoare decît orice teorie despre natura opoziţiei intelectuale în Uniunea Sovietică. După proces, care fusese deschis pentru a intimida pe scriitori, îndîrjirea sporeşte. Dările de seamă ale procesului trec din mînă în mînă, trimiterea de manuscrie în Occident nu conteneşte, din temniţă. Daniel adresează o scrisoare ziarului *Izvestia* pentru a retracta foarte vagile regrete exprimate la proces faţă de răul pe care l-ar fi provocat scrierile sale. *Izvestia* nu publică scrisoarea, care apare însă în săptămînalul *L'Expresso* din Roma.

În faţa acestei quasi-unanimităţi, autorităţile par dezorientate. Tvardovski a cărui poziţie era ameninţată în timpul congresului al 23-lea, nu este totuşi eliminat de la direcţia lui *Novy Mir*, La reluarea reprezentaţiilor cu *Tiorkin*, aplauzele devin un manifest. *Novy Mir* nu se mai cumpără ci se smulge din mîini.

Iată rezultate obţinute de scriitori. Desigur mai există reprezentanţi ai tendinţei dure. Dar printre cei mai importanţi numai trei îşi menţin poziţiile: Gribaciov, Korneciuc şi inevitabilul Şolohov. Iar la cei de duzină, e de semnalat un caz ciudat. În 1965, Civilikin publică un roman *Pompierii-paraşutişti* în care arată cum trebuie să se poarte militanţii conştienţi faţă de „poeţii paraziţi" - de tipul Brodski, probabil. În urma reacţiilor din presă şi a unui articol violent din *Novy Mir*, autorul e obligat să-şi rectifice finalul în aşa fel încît apologia omorului să dispară. În loc să fie ucis, poetul-parazit moare într-un... accident.

Trebuie să ne ferim totuşi de un optimism nelalocul lui. Lupta aceasta surdă, în acelaşi timp subterană şi pe faţă, n-are încă multe şanse de a dobîndi „adevărul fără adjectiv" de care vorbea Simonov. Dar simplul fapt a reclama acest adevăr, despuiat de prudenţele ce-l înconjoară, ca un drept şi nu ca un dar e un pas decisiv.

2 octombrie 1966

Nu de mult, *Contemporanul* publica sub titlu „Cartea românească în lume”, ceea ce singur numea o „sinteză”, realizată cu concursul Direcţiei generale a editurilor şi difuzării cărţii şi pe care am dori s-o intitulăm mai degrabă, pentru că e mai just, „Mirajele statistice”.

În cuprinsul acestei „sinteze” citim: „Pasiunea pentru datele statistice de care e cuprinsă lumea contemporană, îşi găseşte justificarea în capacitatea acestora de a exprima sintetic şi de a oferi priviri de ansamblu asupra unui fenomen complex”. Este foarte posibil ca o astfel de afirmaţie să-şi afle justificări în ce priveşte economia şi agricultura, în cazul cărţii, statistica de faţă nu exprimă realitatea ci o ascunde. Sîntem înştiinţaţi că din 1944 şi pînă azi au apărut 1 400 de titluri de lucrări româneşti în 45 de ţări. Să presupunem datele exacte şi pe cei ce le dau, de bună-credinţă.

Ce ar însemna o astfel de afirmaţie dacă statistica de faţă ar exprima „sintetic” realitatea? (cum se spune în articol). Că într-adevăr literatura română (lăsăm la o parte titlurile ştiinţifice pentru care nu avem competenţă) a cunoscut în ultimii 20 de ani o răspîndire fără precedent în străinătate, că prestigiul literaturii române actuale este deosebit de mare peste hotare. Este ceea ce sugerează - şi chiar afirmă - actuala „sinteză”. Și este complet fals. Nu ne oprim asupra acestei falsităţi decît în măsura în care - repetăm - cei care o exprimă, ar fi de bună-credinţă, în măsura în care, la Bucureşti, se crede în această iluzie. Pentru că este o iluzie. Care, ca orice iluzie, poate fi primejdioasă, ascunzîndu-ne realitatea, determinîndu-ne să luăm drept bază de plecare a unei acţiuni, fapte inexistente. Cum foarte mulţi dintre scriitorii citaţi în acest articol ca fiind celebri în Occident, au ajuns să creadă ei înşişi în această

celebritate - și să se comporte ca atare - socotim că le aducem un serviciu dezvăluindu-le că, în realitate, departe de a fi celebri, sînt mai mult decît necunoscuţi aici, sînt inexistenţi.

Să lăsăm mai întîi la o parte traducerea de cărţi româneşti în celelalte democraţii populare sau în Uniunea Sovietică. Toată lumea ştie ce înseamnă difuzarea într-un astfel de regim şi cum nici alegerea, nici tirajul nu corespund. Sau cel puţin nu corespundeau, pînă mai ieri. La o cerere reală a publicului. Să lăsăm iarăşi la o parte traducerile publicate de editura românească „Meridiane" deoarece ele nu cunosc nici o difuziune în Occident (zac, dimpotrivă, în una sau două librării din unele capitale occidentale - pentru că, de pildă, la Paris nici nu se găsesc - librării specializate în literatură comunistă). Şi să luăm cazurile cele mai aparent celebre.

Ni se spune, de pildă, că romanele lui Zaharia Stancu se bucură de „o difuziune deosebită". Adevărul este că singurul roman publicat de Zaharia Stancu, în franţuzeşte, la Albin Michel, n-a stîrnit nici un interes, nici pentru critică, nici pentru public. Dacă faci o statistică (deoarece vorbim de statistici), dacă vei găsi în Franţa, 4 francezi care să fi citit pe Zaharia Stancu, va fi o "difuziune"-record. În acest timp, statisticile publicate la Bucureşti îl fac pe Zaharia Stancu să se creadă celebru la Paris. Ceea ce este şi trist şi necinstit.

Alt caz recent: *Groapa* lui Eugen Barbu, care ar fi putut, normal, dacă nu să aibă succes, cel puţin să atragă atenţia. Au apărut vreo două notiţe şi nimeni nu o discută. Ca să fim drepţi, trebuie să recunoaştem că *Groapa* a fost îngropată de însuşi Eugen Barbu, prin interviurile sale senzaţional-mincinoase.

Să luăm alt caz, revelator pentru a da la iveală anumite metode care fac tocmai ca politica prestigiului voită de Bucureşti să dea greş. Recent, a apărut la editura Mon-

dadori din Italia o culegere de versuri de Tudor Arghezi, traduse de abuzivul premiu Nobel, Salvatore Quasimodo. Abuziv prin faptul că acest premiu i-a fost acordat din motive politice - pentru a contrabalansa în închipuita şi oportunista balanţă a juriului Nobel, premiul dat în anul precedent lui Boris Pasternak. În afara talentului limitat (de care la urma urmei nu este responsabil), Salvatore Quasimodo suferă de o lipsă care ar fi trebuit să-l împiedice fie pe el (dacă avea conştiinţă profesională) fie pe comanditarii lui din România (dacă şi-ar fi dat seama de propriile lor interese) să semneze această traducere: nu ştie româneşte. El s-a bizuit deci pe o traducere cuvînt cu cuvînt a lui Dragoş Vrînceanu (nici acesta din urmă prea înzestrat) şi rezultatul se vede în presa italiană unde au şi apărut articole de indignare: în afara alegerii în sine tendenţioasă - Arghezi e reprezentat mai ales prin poemele din faza curtezană faţă de partid, în dauna poemelor religioase - nonsensurile în traducere trădează de-a dreptul. Sînt infinit prea multe să le menţionăm aici. (Mircea Popescu le-a scos în evidenţă cu toată competenţa, în presa italiană).

Dar dacă traducerea în italieneşte a lui Arghezi a provocat scandal, cea din limba franceză, în schimb, a trecut neobservată. E drept că ea a apărut într-o colecţie a editurii Seghers care, de cînd publică cîntăreţi de music-hall alături de poeţi, nu se mai bucură de prestigiu, în aceeaşi colecţie, cu un studiu de N. Tertulian şi cu o prefaţă a lui Alain Bosquet - care nici el nu ştie româneşte - a apărut, pentru a reprezenta lirica română modernă, pur şi simplu, vechiul Mihai Beniuc. Ceea ce vrea să spună că atunci cînd e vorba de prestigiul poeziei actuale peste hotare, regimul impune pe barzii lui de serviciu chiar dacă în ţară sînt prea compromişi pentru a mai servi.

Prestigiul de care se vorbeşte rămîne deci de cucerit. În străinătate el n-a fost apărat pînă azi decît de scriitorii exilaţi. Tot restul e statistică. Adică miraj.

16 octombrie 1966

Există o problemă de generaţii în România? De fapt, şi chiar dacă în cercurile literare şi artistice din Bucureşti, problema se pune în aceşti termeni, (presa o dezvăluie îndeajuns), ea se prezintă pentru noi ca o falsă problemă.

Atunci cînd în presă cei bătrîni sau maturi se apără împotriva unei „năvale" a tineretului - nu e o întîmplare că articolele împotriva modernismului sînt în acelaşi timp articole împotriva tinerilor - ei ne lasă impresia într-adevăr că ar fi vorba de o problemă clasică de generaţii. Dar nu e clasică deloc, şi pentru prima oară în istoria României, ea se prezintă în acest fel. Fenomenul nu aparţine numai României; acum doi ani un articol al unui scriitor cehoslovac, apărut sub pseudonim în Occident, îl descria aidoma. Tineri ce se ridică în România, ca şi în Cehoslovacia, nu dispreţuiesc o generaţie antecedenţă pentru că e anţecedentă, ci numai pentru că nu au ce respecta în ea,

Dacă dispreţul tinerilor priveşte doar înaintaşii cărora servilitatea politică le ţinea loc de talent, de ce să pomenim de un conflict de generaţii? E un conflict de valori şi de nimic altceva. Aceiaşi tineri nu preţuiesc într-un Ion Barbu, într-un Lucian Blaga, într-un V. Voiculescu, sau într-un Ion Ţuculescu - pentru ca să pomenim doar morţii - valoarea artistică împletită cu cea etică? Nu-şi recunosc deci înaintaşi şi modele?

Sînt nerăbdători să înlocuiască pe oamenii-cîrlig? Nimic mai firesc, dacă prin această înlocuire nu se înţelege o substituire. Adică, dacă odată cu posturile nu se iau şi năravurile. Oamenii-cîrlig au înţeles prea bine care le poate

fi arma şi capcana: un fel de repetiţie, pe scară mai mare, a propriei lor mituiri. Dacă dintre tinerii care se ridică azi - şi printre ei se ivesc, în sfîrşit, după douăzeci de ani în întuneric, talente - se află destui pentru a se lăsa ispitiţi de confortul poziţiilor oficiale, case de creaţie şi automobile, delegaţii în străinătate, covoare mai mult sau mai puţin persane, atunci povestea va fi luată de la capăt. Cu lipsa de solidaritate ce a caracterizat generaţiile precedente, cu certuri şi denunţuri, cu abdicări mai întîi minore, apoi din ce în ce mai importante, pînă la cufundarea talentului într-o disponibilitate mereu oficială. Atunci, nici măcar de un conflict de generaţii nu se va mai putea vorbi, ci de un bîlci de generaţii. Dacă însă tinereţea aceasta nu este numai un fenomen biologic care, ca oricare altul, nu are o valoare în sine, ci corespunde unei treziri şi unei intransigenţe morale, dacă, fără a dispreţui confortul, nu-şi sacrifică nici fiinţa, nici conştiinţa, atunci România are, în sfîrşit, şansa de a recuceri o literatură, o artă, un stil de a exista. Partida se joacă mai puţin între puterea propriu-zisă şi scriitori şi artişti, cît între scriitorii şi artiştii-cîrlig şi ceilalţi. Între o tinereţe morală şi o laşitate comodă şi senilă, adesea prematură. Care poate să cuprindă pe tineri ca şi pe bătrîni. Numai că tinerii sînt mai feriţi, prin definiţie, de ea.

Nu ştim dacă există o problemă de generaţii în România şi în alte ţări cu regim comunist; există însă, cum de multă vreme n-a mai fost, o şansă excepţională a tinereţii, un risc favorabil ca, în fine, ea să coincidă cu un fel de misiune artistică majoră. Să umple, prin vitalitatea ei intactă, douăzeci de ani de demisii şi senilitate instalată mai mult în suflete decît, în vine, douăzeci de ani de absenţă şi de vid. Şi aceasta, fără eroisme extraordinare, cum i s-a cerut generaţiei precedente cînd, pentru a rămîne un om. Trebuia să te transformi în erou. Nu, acum e mult mai simplu - şi în acest sens doar tineretul este azi privilegiat - ajunge să fii sigur că privilegiul extrem este de a fi de acord cu arta şi

fiinţa ta, fără a te lăsa prins de alte ispite, infinit mai aparente, ajunge să fii un om. Pentru a încerca, prin aceeaşi cale, să devii un artist. Şi din moment ce se discută atît de mult de generaţii ajunge să fii solidar cu generaţia ta, pentru ca impunerea să se facă mai lesne. În Rusia, să ne amintim, cînd autorităţile au voit să scoată, dintr-un salon de pictură, toate tablourile abstracte şi au dat ordin să fie închisă expoziţia, au venit tinerii, s-au aşezat pe jos în expoziţie, şi au refuzat să plece. Cum erau mulţi, cum erau solidari, cum nu puteau să fie daţi afară, expoziţia nu s-a închis. Simplu. Fără scandal, fără arestări. Pentru că erau toţi de acord, în tinereţea lor intransigentă. Sub Stalin, n-ar fi fost cu putinţă. Acum este.

În fond, oamenii-cîrlig nu slujesc nimănui. Nici măcar acelora care-i menţin în posturi. Ei sînt doar restul incomod al unui trecut care nu este pus în cauză decît din vîrful buzelor. Şi o simt. Şi se agaţă cu atît mai vîrtos. Deoarece, dacă ceea ce pare a fi azi o tînără generaţie dîrză, s-ar muia şi ea, la rîndul ei, atunci totul ar intra din nou pe făgaşul trecutului. Mai îndulcit, dar în esenţă, reeditînd acelaşi proces al demisiei. Şi iar s-ar instala, mai modestă în expresie, dar atotînconjurătoare, vorbăria aceea stereotipă, din care se naşte automatismul şi plictiseala, în nici un caz, nici literatura, nici arta.

Şansa tinerelor generaţii în astfel de regim stă într-o coincidenţă: între tinereţea lor şi şovăiala celor de la putere. Şansa tinerilor există deci, ea se întinde şi în celelalte generaţii asupra tinereţii de suflet şi de talent. Iată sensul în care ni se întîmplă să vorbim despre cei tineri. Nu numai despre un conflict de generaţii, ci mai ales despre unul esenţial, acela în care talentul nu e de ajuns, nu se implineşte dacă nu i se adaugă caracterul.

6 noiembrie 1966

Vorbind despre Ştefan Bănulescu şi despre Marin Sorescu nu vom putea, probabil, evita superlativele. Pentru că de douăzeci de ani aşteptăm, în zadar, astfel de apariţii în literatura română. Şi pentru că această aşteptare este împlinită brusc, atunci cînd şansele ei păreau a se îndepărta, cînd un fel de pămînt al nimănui, necultivat, cu foarte puţine flori înmugurite - ca pentru a arăta că specia în sine nu dispăruse cu totul - cînd acest teren neutru se întinsese între un trecut bogat în literatură şi un prezent aproape fără literatură.

Ceea ce ni se pare excepţional în cazul lui Ştefan Bănulescu şi al lui Marin Sorescu (le punem numele unul lîngă celălalt deoarece, dintr-o nouă generaţie a făgăduinţelor, sînt împliniri majore) este că atît apariţia *Iernii Bărbaţilor*, cît şi a *Poemelor* sau a *Morţii ceasului*, anulează această ţară a nimănui şi reia, cu o paradoxală naturaleţe, firul întrerupt, dezis.

S-a vorbit mult de o influenţă a lui Sadoveanu în *Iarna Bărbaţilor*. Bogăţia descriptivă mai ales din primele nuvele, aparenţele de literatură populară, o prezenţă netăgăduită, fabuloasă, a peisagiului românesc, sînt justificări pentru astfel de comparaţii. De ce le credem totuşi false? Pentru că Ştefan Bănulescu se instalează în fantastic pe coordonate diferite. Pentru că se bate cu miturile, tratîndu-le altfel, de pildă, decît un Lucian Blaga care le întreabă pentru a le deştepta. Ştefan Bănulescu nu mai are de ce să le cheme la trezire. (Au fost trezite). El le vîntură. Într-un peisaj specific românesc? Desigur. Dar să nu ne înşelăm asupra raporturilor dintre scriitor şi peisagiu. Descrierea este aici liminară. Bogăţia ei pare uneori să obosească chiar pe acela care-i cade pradă. Nu e o dovadă oare faptul că după încărcarea din *Mistreţii şi Dropia*, scriitorul trece la severitatea de mijloace din *Satul de lut* (una dintre cele mai pure nuvele ale volumului)? Tot astfel raporturile dintre Ştefan Bănulescu şi folclor sînt mai complexe decît par la o

citire grăbită. Elementele de folclor sînt, de fapt, elemente de magie, un ritual particular de a instaura corespondenţe cu rădăcinile. Iar fantasticul lui Bănulescu nu este unul de basm, ci stă într-o încîlcire abia perceptibilă între cotidian şi semnificaţia lui adîncă: îl bănuim pe Ştefan Bănulescu de folclor imaginar. Nutrit dintr-o sevă autentic tragică a folclorului românesc, dar inventîndu-i formele. Şi bănuiala aceasta este cea mai mare laudă pe care i-o putem aduce. Jocul de-a folclorul al literaturii culte a dat mereu rezultate limitate. Răstălmăcirea ritualelor, datinelor, obiceiurilor şi peisagiilor, duce spre cu totul alte limanuri: direct în creaţia majoră. Nu ştim care poate fi evoluţia ulterioară a lui Bănulescu. De ceea ce ne putem însă da seama, mai ales la lectura *Satului de lut*, este că o literatură fantastică de un tip foarte puţin curent, urzit din transparenţe esenţiale, o literatură pe care Mircea Eliade o iniţiase în România, şi pe care o continuă acum în exil, prin volumul de *Nuvele*, că această literatură fantastică, ce nu poate creşte, bineînţeles, decît în spaţiul românesc, dar care nu-şi face din acesta un pretext de pitoresc, este asumată de Ştefan Bănulescu. O suprarealitate, sigur, dar ghemuită în real, un geam aburit care dezvăluie şi ascunde, în acelaşi timp, insolitul, uneori un ritm popular cîntat pe altă limbă: hotărît lucru, comparaţia cu Sadoveanu ni se pare superficială.

Aceeaşi precumpănite a întrebării la Marin Sorescu. Poetul ne înştiinţează, de altminteri, limpede: „*Nu am timp de răspunsuri / Abia am timp să pun întrebări.”* Mai e nevoie să adăugăm că demersul este esenţial? Întrebările duc în poezie. Răspunsurile, în producţie rimată. Marin Sorescu e un poet. Unul cu adevărat. Şi iar nu prea înţelegem: pentru că a început prin „parodii", referinţele lui Topîrceanu curg lanţ. S-a vorbit şi de o literatură de „fantezie" şi de o atmosferă „prevertiană“. În realitate, poezia lui Marin Sorescu e tragică, iar transparenţa ei excesivă e desprinsă dintr-o luminozitate cutremurată. Miturile nu sînt nici ele

prea departe de universul liric al lui Marin Sorescu. Există şi aici o confuzie. Se confundă fantezia cu umorul. Şi cu rîsul. Marin Sorescu nu rîde, nu face literatură umoristică. Are însă umor. Negru. Acela care dezvăluie insolitul, care împleticeşte raporturile dintre lucruri, pentru a le scoate în evidenţă absurditatea, acela care înlesneşte distanţa privirii, luciditatea amară, care lasă să treacă ţipătul. Dacă avem nevoie, neapărat, de referinţe la literatura universală, trebuie să dăm la o parte pe Jacques Prévert - poet de fantezii facile - şi să ne oprim la Henri Michaux. Acelaşi tip de decalaj între realitatea lucrului văzut şi privirea celui care vede, aceiaşi ochelari răsturnaţi, acelaşi surîs bine crescut ca pentru a te scuza că superi obiceiuri, lucruri şi oameni vorbindu-le alături sau în răspăr, citindu-ţi de pildă poemele unor scaune şi luînd pe unii semeni, în schimb, drept scaune. S-ar putea face şi aceasta într-o zi: a analiza universul lui Marin Sorescu, ca o călătorie într-o ţară de-a îndoaselea (un fel de *Grande Carabagne*, sau un alt spaţiu dinăuntru, ai lui Michaux). O ţară ciudată, în care strămoşii iluştri ar curge din cer spre tine, în care mumele ar naşte prunci bătrîni, în care am fi foarte ocupaţi să dezgropăm morţii cu hienele, în care munţii ne-ar răni gurile, în care masa de lucru s-ar schimba-n cutremure şi în care un Meşter Manole, obosit de repetiţia unui gest inutil şi blestemat, s-ar scuza faţă de soţie de a nu o mai zidi de vie... Unul dintre cele mai tragice universuri pe care ni le-a propus literatura română. Dar, cum spuneam, bine crescut. Cerîndu-şi iertare că există şi prefăcîndu-se că seamănă cu ceea ce ştim de totdeauna c-ar trebui să fie. O arheologie în spirală, ca să nu se vadă că scoboară atît de profund. Cu o simplitate a stilului care înseamnă o cucerire. Pentru că misterul lui Marin Sorescu stă în felul în care leagă imaginile între ele, şi nu în cuvintele prin care le leagă, într-o atmosferă care devine o metaforă. Poate, mai ales, într-o privire. Fals resemnată. În fond, poezia lui Marin Sorescu

este dintre acelea care vrea să schimbe lumea, obosind-o cu întrebări, pînă îşi va arăta faţa adevărată.

Am spus oare îndeajuns pentru ce aveam certitudinea că ne aflăm, cu Ştefan Bănulescu şi cu Marin Sorescu, în faţa unei noi şanse a literaturii române?

4 decembrie 1966

Cu prilejul sărbătoririi celor 85 de ani ai lui Picasso, i s-a adus un omagiu fără precedent în istoria picturii. Un succes neîntrerupt de o jumătate de secol acoperă aproape sigur o neînţelegere: oricît de mare ar fi un artist, el nu poate rezuma în singura-i persoană un întreg capitol din istoria artelor. Această coincidenţă totală între o epocă şi un artist trebuie să-şi afle explicaţii şi altundeva decît în talentul sau chiar „geniul" acestui artist. Să ne întrebăm. Dacă Picasso este astfel recunoscut de epoca noastră, nu este oare şi în măsura în care opera sa este supusă unui istoricism precis? Ca un seismograf, s-a spus. Picasso a înregistrat zguduirile epocii. Da şi nu. Picasso se află la suprafaţa istoriei şi în manifestările ei imediate. Nu în toate. Anumite paravane orientate îl feresc de asalturile venind din toate părţile. *Guernica*, desigur, şi porumbelul. Picasso răspunde, cînd i se vorbeşte, dintr-o anumită direcţie. Nu e vorba aici de a înfiera comunismul lui Picasso, ci de a constata doar că el îl fereşte de îndoieli, de întrebări, de marea nelinişte de a avea de participat la toate nedreptăţile, la toate Guernicele din univers. Paravanele orientate de care pomeneam, îi îngăduie lui Picasso să-şi menţină intact un fel de optimism elementar.

Ni se va replica desigur că nu se poate lipi de numele lui Picasso, al „tragicului" Picasso, eticheta de optimism. E tot atît de fals că Picasso ar fi tragic, după cum e fals c-ar fi revoluţionar, credem noi.

Tragică pictura lui Picasso nu este, deoarece tragicul presupune o punere în chestiune a limitelor omeneşti, care e absentă din universul lui Picasso. Acest univers este instalat în imanenţă, cunoaşte chiar o plenitudine a acestei imanenţe. Înrădăcinat în real, Picasso nu devine dramatic - dramatic şi nu tragic, diferenţa e esenţială - decît atunci cînd această realitate este ştirbită de o năpastă naturală (aparţinînd domeniului fricii): războiul, rana, moartea. Pictura lui Picasso nu conţine nici o întrebare, nici o trimitere aiurea, nici o călătorie în noaptea nefiinţei. De aceea poate Picasso, în ciuda fazei lui suprarealiste, n-a fost un pictor cu adevărat si suprarealist: fantasticul său este, în cel mai extrem dintre cazuri, mitologic, nici cînd nu caută faţa ascunsă a soarelui. Pictura sa e total antimetafizică. Nu numai zeii şi îngerii sînt absenţi din pînzele sale, dar şi diavolul. Monştrii săi sînt pămînteni, îi priveşti şi apoi arunci o altă privire care poate fi senină asupra viitorului. *Guernica* şi *Porumbelul*: nu e figură de stil, ci o realitate în această pictură necutremurată de nici o întrebare.

Se va spune: bine dar Picasso a dislocat figura umană. Vom răspunde: - niciodată n-a neantizat-o, n-a şters-o, nu s-a îndoit de ea. O privire asupra măştilor negre şi vom înţelege; primitivul acordă fiecărui element al figurii locul pe care-l vrea într-o faţă. Primitiv rafinat, Picasso adoptă metoda şi şterge magia. Dislocarea vine din teamă, din dramă, din zvîrcolirea istoriei. Imediat ce acestea trec, figura se recompune, opulentă, stînjenitoare chiar în falsa-i plenitudine. Să ne gîndim la picturile „romane” sau „pompeiene“, la faza neoclasică ce a urmat dislocarea, recompunînd într-o adăugire constantă de volume. Monştrii lui Picasso nu apar în nopţile zguduite de chinul esenţial de a fi, ci în plină zi, la colţul unei dureri, unei străzi, unui bombardament. Rareori s-a ivit vreo pictură mai

îndepărtată de întrebarea lui Gauguin: de unde venim, cine sîntem, spre ce ne îndreptăm?

Ceea ce mai explică două aspecte ale picturii lui Picasso. Tradiţionalismul ei mai întîi. Picasso s-a spus, e un anarhic. Un revoltat. Un revoluţionar. Există într-adevăr o predispoziţie anarhică iniţială şi hispanică. O ispită a luptei cu taurii. Nicicînd realizată. Încă de tînăr, Picasso cunoaşte succesul. Încă de tînăr, Bastilia i se supune, fără asalt. La 14 ani, tatăl său, în faţa talentului fiului, se lasă de pictură şi îi dă pensulele sale. Înainte de a fi putut deveni revendicare, dorinţa este împlinită. Tot astfel, exilatul Picasso are muzeul în ţara în care ar trebui să-l tăgăduiască: în Spania. Cu excepţia celor cîţiva ani de obligatorie boemă săracă în Parisul tuturor boemelor, Picasso cunoaşte opulenţa şi nu întîlneşte contestarea, nici socială, nici artistică. Aceasta pe planul vieţii. Cu corespondenţe pe planul picturii: acest anarhic distrugător este, în felul lui, un tradiţionalist. Cubist desigur, dar cubismul a fost un act de încredere în figuraţie, în salvarea ei, ultimul act de optimism al picturii occidentale. Distrugînd figura pentru a o menţine în geometriile ei esenţiale. Şi menţuiînd individul. Mai mult, povestindu-se neîncetat. E cunoscută remarca: „Matisse nu se interesează decît de pictură, Picasso decît de el însuşi”. Adică de ce i se întîmplă. Femei paşnice, îndărătnice, sau însărcinate soţii, copii, etc.; rupturile sale de stil corespund deseori cu schimbarea nevestelor. Şi în sfîrşit, cît de semnificativ este faptul că Picasso n-a cunoscut ispita abstractă. El face mereu pictură de şevalet, moştenită din Renaştere, mereu, chiar şi atunci cînd această pictură ia proporţii monumentale. Nici una din marile aventuri ale vremii nu-l atinge: pictura integrată arhitecturii, pictura abstractă, pictura-poezie.

Nici una din marile aventuri primejdioase pentru statutul omului instalat în real. Primejdiile denunţate de Picasso

izvorăsc tot din acest real. Pentru el moartea este braţul acesta rupt: rana deschisă, corpul sucit. Citadela pe care o atacă Picasso este aceea a trupului, a spiritului nud. În imanenţă certitudinile sînt extreme. De aceea poate, după perioadele bleu şi roz, poezia dispare ca de altfel şi sortilegiile culorii. Sîntem într-o lume de forme şi certitudini cu dichotomii precise, cu alternanţe de bine şi rău, cu lupte, germinaţii, naşteri şi bucurii elementare. Schematizăm? Desigur. Dar legendele ce-au dat naştere mitului Picasso sînt atît de masive încît numai prin evidenţe, fără urmă de nuanţe, le putem înfrunta. Cel mai lipsit de misticism dintre spanioli, Picasso este iberic prin atitudini şi familiaritate; cu cruzimea, cu suferinţa trupului, cu mizeria lui. Atît de puţin spaniol în schimb, dacă ne gîndim că acel specific „nada“ îi lipseşte cu desăvîrşire şi că pictura lui spune epocii cel mai deplin „da“ pe care l-a primit din partea unui artist. Să nu fie oare şi unul din secretele succesului său, peste talentul şi uriaşa sa inventivitate (dar nu *căutare* Picasso este acela care a spus: un pictor n-are de căutat, el trebuie să găsească), peste tehnica sa fără greş?

În Picasso pictura modernă şi-a aflat una din împlinirile sale majore, dar nici o clipă nu s-a repus în chestiune prin el. Poate şi de aceea nu mai avem de învăţat de la Picasso.

13 decembrie 1966

Nu poţi citi *Amintirile* lui Mircea Eliade - apărute la editura *Destin* - fără a te lăsa covîrşit de sentimentul că există între destinul lui Mircea Eliade şi un anumit destin spiritual al României o întîlnire ce nu poate fi lipsită de semnificaţie.

Mircea Eliade s-a născut grăbit într-o cultură grăbită. Graba copilului cu ambiţii enciclopedice, a tînărului care rupea sistematic din orele de somn pentru a deveni contemporan culturii universale, care-şi petrecea zilele şi nopţile pe file de cărţi sau scriind, în ciuda unei miopii

galopante, a putut la început să fie inconştientă. Cu atît mai tulburătoare. Primele tristeţi ale foarte tînărului Mircea Eliade se nasc din Timp. Din scurgerea lui. Totul se petrece ca şi cum timpul i-ar fi fost drămuit. Fiecare secundă pierdută, trecută, fiecare crepuscul neîndeajuns privit, fiecare clipă neîntrebuinţată, îl aruncă în melancolii negre, în stări aproape somnambulice: într-o mansardă din strada Melodiei, un copil încearcă să ţină timpul în loc, mai tîrziu, un adolescent scrie o carte, *Romanul Adolescentului miop*, pentru a fixa pe hîrtie această goană a timpului, această goană după timp. Iar gazetarul care, încă de pe atunci, coexista cu savantul şi romancierul, aruncă prin ziare sfaturi şi precepte pentru „generaţia lui“. Nu din întîmplare. Din obsesie. Emanoil Bucuța, cînd îl întîlnea pe stradă, îl întîmpina mereu astfel: “Ce-ţi mai face generaţia, D-le Eliade?“

Generaţia lui Mircea Eliade a avut o misiune şi o şansă. Şansa de a fi cu adevărat prima în România care a sosit după îndeplinirea visului istoric al celor precedente: România Mare; prima care-şi putea îngădui să se slujească de forţele ei şi altfel decît în stricte scopuri de militantism istoric, prima pentru care istoria părea că-şi deschide larg porţile îngăduindu-i să uite de ea, prima care avea dreptul să facă într-adevăr, cultură. Şansa presupunea o misiune: a dărui în sfîrşit României posibilitatea de a intra în universal, a ieşi din provincial, a săpa la rădăcini, spre a ne înălţa pînă la propriile noastre dimensiuni ce trebuiau astfel să devină vizibile și celorlalţi. Brâncuși o făcea la Paris, în pustnic şi izolat, o generaţie întreagă putea şi trebuia s-o facă în România. Cînd ne gîndim că această generaţie cuprindea nume ca Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, Emil Cioran, Dan Botta, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Haig Acterian, pentru a nu cita decît din jurul lui Mircea Eliade, ne dăm mai bine seama că putea deveni fermentul aşteptat. Şi era pe cale de a deveni. Speranţa lui Mircea Eliade era însă

întunecată de o spaimă: timpul. Mircea Eliade era grăbit. „Eram obsedat - scrie el în *Amintiri* - de teama că generaţia noastră, singura generaţie liberă, disponibilă, din istoria neamului românesc, nu va avea timp să-şi îndeplinească „misiunea", că ne vom trezi într-o zi „mobilizaţi", aşa cum au fost părinţii, moşii şi strămoşii noştri, şi atunci va fi prea tîrziu ca să mai putem crea liber, atunci nu vom mai putea face decît ceea ce fuseseră ursiţi să facă şi înaintaşii noştri, să luptăm, să fim jertfiţi, să amuţim". Şi aceasta se petrecea în... 1927. Un articol „Anno Domini", precizează teama. Mircea Eliade dă generaţiei sale sfatul ca anul care începe, 1928, să fie închipuit ca ultimul an şi ca fiecare să se străduiască în cele douăsprezece luni să realizeze tot ce-şi propusese pentru o întreagă viaţă. Viziunea apocaliptică născută din nopţile fără somn ale adolescentului din strada Melodiei a fost confirmată de istorie mai tîrziu; de la ocupaţia sovietică, ţara a fost nevoită să amuţească. Şi generaţia lui Mircea Eliade a fost ultima care şi-a putut rodi cel puţin tinereţea dacă nu şi maturitatea. Acestei şanse îi rămîne acum credincios Mircea Eliade. El scrie mai departe în româneşte. *Nuvelele* - apărute tot la editura „Destin" - mai întîi, acum aceste *Amintiri*.

Gîndindu-se pe de o parte la lucida pasiune a lui Mircea Eliade pentru timpul spiritual românesc pe de alta la noua generaţie care se ridică acum în România, nu ne putem închipui că nu se vor întîlni odată. Pînă atunci: cîţiva supravieţuitori, doar cîţiva. Care n-au murit prin închisori şi în afara închisorilor, din lipsa de aer spiritual sau pentru că erau din nou puşi să vegheze ca în vreme de codru, cîţi sacrificaţi ce nu şi-au putut îndeplini destinul? Şi cîţi, pe de altă parte, înnecaţi în maldărul de hîrtie pocită, cedaţi de ei înşişi acelui Altuia care a încercat să ne distrugă de la rădăcini, cîţi despărţiţi de propria lor conştiinţă, înmuiaţi în minciună, cîţi pierduţi definitiv, mai aprig decît dac-ar fi fost morţi, decedaţi înainte de vreme în mormîntul covoarelor şi

luxului, al dezicerii şi confortului intelectual? Cîţi cavaleri ai renegării, ai tăgadei şi întunericului, cei mai trişti pentru că numai lipsa memoriei i-ar mai putea salva. Dar trăim o clipă, un ceas, un timp al memoriei: nu putem uita. De altminteri nici ei nu pot. Circulă ca spectrele propriului lor trecut, printre semeni, mai spectre decît morţii drepţi şi ai noştri, ai tuturor. Circulă singuri, izolaţi, separaţi, sînt oameni care şi-au pierdut faţa.

Ne place să presupunem că, prin aceste *Amintiri*, Mircea Eliade se adresează de fapt, înainte de toate, tineretului de acum din România şi-l îndeamnă să re- înnoade, cît mai repede - sîntem mereu grăbiţi noi, românii -, firul încă o dată întrerupt. Mircea Eliade ne spune ceea ce de fapt ştim: că lupta cu Timpul este o dimensiune a nefericirii româneşti.

14 ianuarie 1967

Dacă am şovăit îndelung înainte de a deschide numărul revistei *Arc* consacrat în decembrie trecut lui Jean-Paul Sartre, este probabil pentru că presimţeam că va trebui cu acest prilej să părăsim toate perifrazele omagiului pentru a adopta singurul limbaj la care Sartre are pe deplin dreptul: acela al distanţei. Şovăiala, pînă la urmă, trebuie depăşită. Există ceasuri de bilanţ. Numărul revistei *Arc* înseamnă o astfel de cumpănă. Cu riscul de a ne înşela - dar ce judecată de valoare ar mai putea să fie emisă dacă se refuză acest risc? - trebuie deci să vorbim despre Sartre.

Vrînd să stabilească deci ce înseamnă, ce mai înseamnă, Sartre pentru o generaţie care n-a cunoscut existenţialismul decît din cărţi, Bernard Pingaud s-a adresat unor scriitori născuţi între 1930 şi 1940, de la Le Clézio la Gilles Sandier. Numărul de faţă nu se vrea nici omagiu, nici atac, ci doar un fel de proces-verbal al actualităţii lui Sartre.

Proces-verbal negativ în ciuda cununilor de lauri. Pentru noua generaţie ruptura cu Sartre este consumată. Alţi „maeştri” i-au luat locul: Lévi-Strauss, Foucault, Lacan. „Umanismul” lui Sartre pare depăşit, „optimismul” lui negat de tot şirul de evenimente pe care aproape sistematic le-a interpretat greşit, “totalizarea" propovăduită de patetismul său neîntrerupt nu mai inspiră decît rezerve. Alţi termeni, alte idei preocupă pe tineri: antropologia pare a fi luat locul dacă nu al filozofiei, cel puţin al filozofiei sartriene, în loc de conştiinţă se pronunţă sistem, în loc de praxis, limbaj. Referinţele s-au schimbat. N-ar fi nimic prea nou şi nici prea grav în acest fapt, domnia lui Sartre a fost prea puternică, prea îndîrjită, pentru a nu provoca reacţii, - dacă de această delăsare Sartre n-ar fi el însuşi răspunzător. A fi pus la punct un sistem filozofic pentru a-l ceda apoi în întregime altuia, uzat şi fără perspective de reînnoire, a vărsa existenţialismul, cu tot bagajul lui de întrebări mereu deschise, marxismului şi a-l înneca astfel în răspuns, în certitudini, într-un inevitabil optimism istoric înseamnă, pînă la urmă, cea mai gravă dezicere pe care şi-a îngăduit-o un filozof în vremea noastră. Pe ea o plăteşte acum însutit Sartre.

Şi simte c-o plăteşte. Răspunzînd într-un fel constatului negativ din *Arc*, Sartre, în acelaşi număr de altminteri, îl atacă pe Michel Foucault şi scrie: „Foucault aduce acestor oameni ceea ce voiau să aibă: o sinteză eclectică în care Robbe-Grillet, structuralismul, lingvistica, Lacan, revista *Tel Quel*, slujesc rînd pe rînd spre a demonstra imposibilitatea unei reflecţiuni istorice. În spatele istoriei, se află marxismul care trebuie negat”.

Decesul marxismului ca teorie explicativă a universului este constatat mai de mult. În Răsărit, el a devenit o evidenţă. Cine mai aşteaptă de la rezolvarea crizei istoriei o rezolvare a condiţiei umane? Dar iată că în clipa în care semnele decesului deveneau evidente, Sartre a luat în

sarcină marxismul pentru a-l renova, pentru a propune o versiune din nou posibilă a lui. Din acea clipă, chiar dacă stabilind opoziţia pe care a stabilit-o între raţiunea analitică şi raţiunea dialectică el rupea în fapt cu Marx, Sartre a devenit îndîrjitul susţinător al marxismului. Apărînd astfel marxismul, de fapt Sartre, îşi apără propria lui demisie, luptă pentru a nu recunoaşte răspunderea lui.

Nu e prima oară. Sartre care a făcut din reaua-credinţă o categorie condamnabilă pe plan filozofic, este prima victimă, mai mult sau mai puţin conştientă a acestei rele-credinţe. O altă carte, apărută cam în acelaşi timp cu numărul din *Arc*, *Existenţialiştii şi politica* de Michel-Antoine Bournier, ce se vrea un omagiu adus lui Sartre, ne reaminteşte în fond, etapele succesive ale acestei rele-credinţe. Sartre este, la urma urmei, tipul însuşi al intelectualului care se slujeşte de capacitatea de a mînui ideile, de inteligenţă, de cultură pentru a pune între realitate şi el, ecranul dens al cuvintelor. De unde contra-timpurile, de unde eşecurile, de unde neîntrerupta nostalgie de a influenţa o istorie care s-a săvîrşit cu totul în afara lui, asupra căreia n-a avut influenţă, de unde dorinţa, mereu contrazisă de fapte, a unei idile cu comuniştii. Sartre, şi ne-o reamintea şi Merleau-Ponty în *Aventurile Dialecticii*, a jucat, cu o vădită enervare, dar n-a jucat mai puţin, rolul unui tovarăş de drum uneori mai fanatic decît înşişi comuniştii. Sartre care, la revoluţia maghiară a părut a se trezi - pînă a declara că nu va mai strînge niciodată mîna unui scriitor sovietic (ceea ce nimeni nu-i cerea) şi a doua zi a strîns cu şi mai mare devoţiune pe aceea a lui Şolohov împotriva lui Pasternak, - Sartre şi-a ales mereu victimele în sensul istoriei. Sartre a produs, numai el, mai multe confuzii intelectuale decît întregul partid comunist reunit.

E desigur ceva tragic în cazul lui Sartre. Obsedat de exemplul lui Malraux (inserat în marile momente istorice ale vremii sale) Sartre s-a visat participînd la revoluţii care s-au

petrecut fără el, sau au refuzat să se dezlănţuie atunci cînd erau anunţate de el. Ghid al unui proletariat care de fapt în Franţa nu mai exista în formele fixate pe hîrtie de el, Sartre a încercat să devină un persecutat şi a primit lauri în loc de cununa de spini dorită. Sartre s-a vrut inchizitor la un tribunal al conştiinţei care n-avea de ce să fie împlîntat în Franţa, apărător al unor comunişti care n-aveau nevoie de apărarea lui, sfătuitor al lor şi poate cenzor, în orice caz dezlegător al unei crize istorice care a refuzat dezlegarea propusă de el. Sartre a fost refuzat de istorie şi admis în schimb - regeşte - în literatură. Pe care, din furia acestui refuz, a pus-o în discuţie, negîndu-i vreo utilitate într-o lume în care copiii mor de foame, într-o lume care, în fond, n-are nevoie de el. Cuvintele de care s-a slujit pentru a camufla realul, s-au răzbunat într-un mod original: Sartre a fost redus la cuvinte. Şi nemulţumit cu ele, înfrînt în ambiţia sa supremă: de a face şi desface istoria prin cuvinte. Izolat acum în cercul lor, Sartre gesticulează disperat pentru a-şi transforma statuia în fiinţă vie. Dar statuia este de hîrtie, fixată în istoria literară, absentă din istoria pur şi simplu. Sartre a devenit deci tot ce n-ar fi vrut să fie Sartre...

Despre Simone de Beauvoir nu se poate spune c-ar fi oglinda lui Sartre. Dar nu se poate pretinde nici contrariul. Simone de Beauvoir are destul talent pentru a fi prin ea însăşi o scriitoare şi o personalitate, dar nici această scriitoare, nici această personalitate n-ar fi ceea ce sînt, dacă n-ar fi trăit în preajma lui Sartre şi nu i-ar fi împărtăşit mitologiile. Nu le-ar fi exprimat chiar în clar. Simone de Beauvoir merge în urma lui Sartre şi face curăţenie. Curăţă terenul de toate cadavrele lăsate de Sartre în luptele sale.

De pildă: în cearta lui Sartre cu Albert Camus, Sartre s-a mulţumit cu o polemică de idei. Simone de Beauvoir s-a însărcinat cu execuţia capitală şi calomnioasă; descriind în *Les Mandarins* pe Camus în astfel de culori încît adversarul a fost transformat în om de nimic. Există şi la Sartre şi la

Simone de Beauvoir o vocaţie de distrugere a adversarului ideologic de cea mai întunecată tradiţie inchizitorială. Dacă Sartre se menţine însă pe planul teoretic, Simone de Beauvoir se însărcinează cu restul, cu distrugerea morală. Nu există adversar al lui Sartre care să nu fi fost astfel, în romanele şi memoriile Simonei de Beauvoir, transformat în nemernic. Dezonoarea duşmanului - care a luat în universul comunist proporţiile pe care le ştim - face parte din panoplia atît a lui Sartre cît şi a Simonei de Beauvoir. Dacă ideologic nu te situezi pe linia lor, dacă aluneci spre dreapta (infernul însuşi, răul absolut) atunci trebuie să existe motive mîrşave la originea acestei alunecări. Sartre enunţă teoria, Simone de Beauvoir denunţă mîrşăvia.

Într-un moment în care Sartre vede în succesul cărţii lui Michel Foucault, *Les mots et les choses*, o încercare de a nega istoria, şi deci marxismul, Simone de Beauvoir introduce în ultimul ei roman, *Les Belles Images*, printre acele „imagini frumoase”, clişee izvorîte din publicitate şi din care se nutreşte societatea de consum şi referinţa la cartea lui Foucault, ca oferind burgheziei un alibi.

Simone de Beauvoir e obsedată de burghezie. Romanul ei e menit să ne descrie această burghezie ca răul absolut, fără altă existenţă decît imaginile false ale publicităţii pe care le înghite pentru a-şi ascunde golul. Din două una: ori burghezia este o clasă socială, ori este o stare de spirit. Dacă este o clasă socială, atunci nu numai Sartre şi Simone de Beauvoir fac parte din ea, dar şi mai toţi aceia care au furnizat revoluţiei comuniste armele ideologice de distrugere a burgheziei. Dacă este o stare de spirit, caracteristică a civilizaţiei de consum, atunci înglobează întregul proletariat european, sau ceea ce a mai rămas în Occident din acest proletariat, obsedat exact de aceleaşi „imagini”: bunăstare, răcitor, automobil, week-end, vacanţă, etc... E o simplă constatare de bun-simţ, nelegată de nici o noţiune de bine sau de rău.

La Simone de Beauvoir ca şi la Sartre însă, bunul-simţ, realitatea, sînt categorii condamnabile. Cu o inteligenţă pe care nimeni nu le-o pune la îndoială, cu un talent unanim recunoscut, ei se slujesc de cuvinte pentru a nega evidenţele. E drept că efortul e demn de Sisif. Sartre de-abia de la o mie de pagini în sus consideră c-a izbutit să distrugă o evidenţă, iar Simone de Beauvoir are nevoie de un întreg volum pentru a ne enumera cîteva clişee ale lumii moderne pe care oricine dintre noi le poate inventaria în cîteva minute, răsfoind o revistă ilustrată.

Crescută într-o familie strict burgheză, cu principii severe, Simone de Beauvoir a intrat în neconformism cum intri la mănăstire, adică şi-a transformat fostele principii în altele şi mai riguroase dar potrivnice. Conformismele burgheziei sînt probabil detestabile dar au în favoarea lor un singur fapt: sînt uzate de timp. Deci mai moi, flexibile, mai tolerante. În schimb, anticonformismul sistematic nu se deschide asupra libertăţii ci se opreşte într-un sistem de legi stratificate, dure, implacabile. Acest gen de neconformism ar putea avea o singură justificare; riscul pe care l-ar presupune. El nu mai presupune însă absolut nici unul. Dimpotrivă. Societatea burgheză răsplăteşte în general tocmai pe aceia care-o neagă. Din partea unui „intelectual” nici nu aşteaptă altceva decît această critică permanentă. Şi are dreptate: acesta este şi rolul unui intelectual. Cu condiţia ca această critică să fie rodul unei gîndiri şi unei libertăţi, iar nu un sistem dătător de bună conştiinţă prin extrema lui rigiditate.

Simone de Beauvoir se poate îndoi de orice - şi atunci cînd se îndoieşte dobîndeşte şi accentele ei cele mai autentice, - de sensul unei vieţi, de iubire, de semeni, numai de buna ei conştiinţă, nu. Ea singură înlocuieşte un întreg tribunal. În faţa căruia este trimeasă, în *Frumoasele Imagini*, burghezia. Fără avocat, numai cu procuror. Este ceea ce în limbajul Simonei de Beauvoir se numeşte o „denunţare obiectivă”.

Satira aceasta socială ar putea şi ea să-şi aibă un rost dacă nu i s-ar întîmpla Simonei de Beauvoir o aventură plină de toate ironiile. Acumulînd clişeele, le asumă. Pentru a face un proces-verbal al acestor „idei de-a gata", al inautenticităţii cotidiene, pentru a transforma acest proces-verbal într-o operă explozivă (care să, „denunţe" clişeele) e nevoie de un singur lucru: de umor. Este exact ce are un Eugen Ionescu; este, pe un alt plan, ceea ce obţine printr-o distanţă savantă. Nathalie Sarraute în *Les Fruits d'or*. Este exact ceea ce îi lipseşte Simonei de Beauvoir. În această mănăstire a neconformismului în care-şi petrece viaţa o lege domină: seriozitatea. Simone de Beauvoir este gravitatea încarnată. Nici un surîs printre rînduri, nici umbra unei ironii, nici măcar sarcasmul, doar condamnarea gravă şi clar enunţată. În aceste condiţii e însă recomandat să nu te lansezi în „denunţarea" clişeelor, cu atît mai mult cu cît te slujeşti de un stil care nu le evită totdeauna. Prima victimă a „frumoaselor imagini" ale Simonei de Beauvoir este Simone de Beauvoir ea însăşi.

Distanţa extremă pe care o resimţim fată de Sartre şi Simone de Beauvoir este pe măsura dezamăgirii pe care ne-o aduc cu fiecare rînd nou, de ani şi ani, pe măsura propriei lor staturi. Prin ei, o anumită figură a intelectualului buimăcit de istorie pînă a-şi pierde identitatea, s-a întruchipat cel mai desăvîrşit într-un peisagiu intelectual occidental în care a fi cenzor de „stînga" nu este nici o meserie, dar nici un risc, ci numai un jilţ, cel mai comod dintre toate. Bineînţeles, instalat în sensul istoriei, înrădăcinat chiar. O spunea, şi trebuie să ne-o reamintim, Albert Camus.

10 aprilie 1967

Cu George Apostu tînăra sculptură românească are dubla şansă a unei expresii moderne şi a întoarcerii spre izvoare

de autentică vechime. Atunci cînd Andre Malraux afirma că „nu mai există artă populară pentru că nu mai există popoare”, el se gîndea desigur la occidentalul citadinizat pînă pe praguri de sate, ignorînd însă spaţii răsăritene ca România, în care izvoarele au dăinuit vreme îndelungată odată cu înţelepciunea, într-un sat neatins de contagiunea oraşului. Aici stă şi un noroc şi un impas. Norocul de a rămîne pe trepte de vechime, fără însă a fi închis în primitiv, impasul de a mai putea face. După Brâncuşi, plecînd de la aceeaşi înţelegere tradiţională a lucrurilor, faptelor şi mersului stelelor, artă modernă. Avem impresia că George Apostu se bucură de acest noroc şi că poate depăşi impasul. Desigur, demersul său ar fi neautentic dacă l-ar ignora pe Brâncuşi. Înfruntînd, dimpotrivă - vitejeşte şi cuminte - această inevitabilă vecinătate, admiţînd chiar referinţele la teribilul înaintaş, Apostu cere lemnului alte secrete, pare a se îndrepta spre o altă cale. Coloana nu mai este fără sfîrşit, ea se transformă în „mobil”, la îndemîna oricui, gata să se învecineze cu el, să i se supună, ameninţînd totuşi să-l închidă în pădurea ei de semne.

S-a spus că, plecînd de la o artă nefigurativă, ca aceea populară românească, Apostu ar crea personagii (vezi prezentarea sculptorului de către Denys Chevalier) şi că, în această trecere, sau metamorfoză, ar sta o parte din originalitatea lui. N-avem impresia că lucrurile sînt atît de simple. Apostu nu creează mai întîi personagii, ci filiaţii. Descendenţe. Arbore genealogic ce din fiu în tată urcă spre străbuni. Tot astfel nu personagii ne oferă Apostu, ci dialoguri secrete între ele. Ce-şi spun interminabil acel tată şi acel fiu, dacă nu certitudinea de a coborî din acelaşi copac? Şi nu prin seva copacului comunică între ei, fără mediaţia cuvîntului, nici a gurii care să-l enunţe, cu o ştiinţă mai veche, care este aceea a murmurului pe care totdeauna acelaşi vînt l-a dăruit aceloraşi copaci? Există desigur o familiaritate a lui Apostu cu pădurea. Nici o clipă

el nu trădează vocaţia formală a materialului său. Dacă fluturii săi pot fi supuşi mişcării, este şi pentru că arborele cunoaşte şi el, în frunzişul lui de deasupra, această mişcare, această unduire, această capacitate de transformare. Dacă la primitivi sculpturile în lemn materializează, cum spunea un critic, visul fabulos al ţărănimii şi aduc spiritele naturii printre oameni, la Apostu lemnul vorbeşte un limbaj mai secret: magia e între oameni şi n-are nevoie de materializări.

Universul lui Apostu e natural şi greu. Natural, cum naturale sînt la nivelul ţăranului, toate lucrurile pămîntului; greu, pentru că se află cu temeliile în pămînt, de parcă ar avea nevoie de seva ce trece prin rădăcini pentru a exista. Nimic nu s-a rupt încă de ţarină. Nici fluturii lui Apostu nu sînt ispitiţi de zbor. Se înalţă desigur - ce pot face altceva fluturii decît să se înalţe? - dar cu o extremă frică: păstrînd contactul cu solul. De aceea, poate, ne duc cu gîndul la o pădure în care ne-ar închide pe noi înşine sau la un ţintirim, unde dialogul ar fi dus de data aceasta de fluturi şi de acei morţi care ar continua să le dea poveţe subterane de purtare cu teamă pe pămînt. Ştim desigur că această impresie de cimitir românesc nu vine doar din imaginea literară pe care ne-o evocă fluturii lui Apostu, ci din felul însuşi în care-şi sculptează şuruburile uriaşe (pe undeva o poartă, pe undeva o coloană, pe undeva o cruce). Dar nu e numai atît. Sculpturile lui Apostu nu sînt româneşti numai pentru că respectă o ierarhie a semnelor crestate pe lemn, dar şi în măsura în care presupun acel dialog subteran cu moşii şi strămoşii. Fără vorbe, aşezate, împlîntate în adînc, ele cuprind o pildă, un învăţămînt, o poveste esenţială, spusă foarte demult, uitată de vorbe, păstrată în lucruri şi gata să ne fie rostită din nou.

Ne întrebăm dacă Apostu este cunoscut cum trebuie la el acasă. Dacă nu cumva, sub eticheta atît de la-ndemînă a folclorului, nu se trece cu vederea şi povestea şi tîlcul din

pietrele şi lemnele lui. Ar fi cu adevărat păcat. Nu vrem să comparăm pe Apostu cu Brâncuşi. L-am strivi sub această comparaţie anormală. Brâncuşi a fost Dumnezeu tatăl, creator al celor văzute şi nevăzute din arta modernă, şi repetiţia genezei nu e cu putinţă. La umbra lui Brâncuşi nu poate creşte nimeni. Nu spunea însuşi Brâncuşi, gîndindu-se la Rodin, că „nimic nu creşte la umbra acestor copaci uriaşi?“ Umbra aceasta nu poate să nu ispitească, a poposit şi Apostu la ea, dar pare a fi ieşit acum la lumină şi a fi apucat pe calea lui proprie. Dacă ne întrebăm deci de este destul de apreciat la el acasă, o facem din grijă pentru această cale; n-ar trebui îndepărtat de pe ea.

13 mai 1967

Revista *Musica* de la Paris, no 154 (martie 1967), se deschide ca de obicei cu un carnet de note al lui Bernard Gavoty. Sîntem imediat reţinuţi de titlu: *Au pays d'Enesco*. Citim şi interesul se preschimbă în întrebare. Deoarece ceea ce i s-a întîmplat lui Bernard Gavoty la Bucureşti aruncă o îndoială majoră asupra procesului de liberalizare culturală din România şi dovedeşte că o astfel de liberalizare rămîne făţarnică, atîta vreme cît în aparatul de partid se află mai departe aceiaşi oameni, cu aceeaşi mentalitate şi aceeaşi incompetenţă. Şi care caută, din prostie, lipsă de pregătire sau agăţare de posturi, din nostalgia tenace a stalinismului simplificator, sau toate laolaltă, să golească pe dinăuntru aşa-zisa liberalizare, să menţină sub frazeologia ei care aduce foloase, metodele eficacităţii vechi. „Carnetul" lui Gavoty lasă impresia că în România, la nivelul aparatului pomenit, totul nu e decît un joc măsluit, cu cinisme şi complici, o faţadă aurită, pe care orice vînt o aruncă la pămînt, şi în locul căreia apare cunoscutul peisagiu cu gratii intelectuale şi aberaţii acumulate, legate în mănunchiul dogmei de ieri.

Bernard Gavoty, în urma unei serii de convorbiri înregistrate la postul de radio francez cu George Enescu, a scris o carte. Azi, în anii „recuperării culturale”, Bucureştii s-au hotărît să traducă această carte. Şi l-au invitat pe cunoscutul muzicolog francez „în ţara lui Enescu”. Pentru a-l aşeza între doi funcţionari ai „cenzurei” şi a-l pune, ca în vremea de aur a stalinismului, să treacă la epurarea propriului său text cu foarfecele... Aceleaşi care au trunchiat pe Eminescu, pe Bălcescu, pe Caragiale, pe toţi. E posibil ca o astfel de operaţie să se petreacă azi? Cu o personalitate de prestigiul lui Bernard Gavoty? Răspunsul ni-l dă Gavoty: „O mare parte a după-amiezii este consacrată amputării uneia din cărţile mele consacrate lui Enescu, de frazele” primejdioase „care l-au alarmat pe amabilul meu traducător. Sînt singur în fata a doi funcţionari, politicoşi dar foarte întristaţi de încăpăţînarea mea”.

Aceşti doi „funcţionari”, sau cei care i-au delegat pentru o astfel de „sarcină”, nu-şi puteau oare da seama că acest proces de cenzurare nu va rămîne ascuns? Că n-au de-a face cu vreun biet scriitor român destul de prudent, păstrînd amintiri epidermice de teroare, pentru a nu scoate nici un cuvînt? Că totul, de data aceasta, se va şti? Sau, cel puţin nu citiseră discursul secretarului lor de partid, al lui Ceauşescu, în care acesta vorbise despre Palat, pentru prima oară în termeni aproape pozitivi? Sau acum, „funcţionarii” nu mai sînt obligaţi să se ţină la curent cu discursurile şefului de partid şi să urmărească evoluţia unei politici care tinde spre desatelizarea de Rusia? De unde ieşeau acei doi funcţionari? Direct din anii 1948-1952? Înviaţi ad-hoc şi neştiutori de tot ce s-a petrecut - sau a avut aerul că se petrece - între timp? Aşa ar părea după argumentele date de ei lui Bernard Gavoty.

Primul argument priveşte pe „marea prietenă de la Răsărit”. Iată ce spun funcţionarii: „Trebuie oare

menţionată zdrobirea României de către Uniunea Sovietică?" (Enescu el însuşi o făcea în aceste Convorbiri). „N-ar fi politicos pentru prietenii noştri sovietici. De altminteri a fost vorba mai curînd de o *cucerire paşnică*". Și Gavoty comentează: „Ar sfîrşi prin a mă face să cred în nişte jocuri inocente între vecini care se ceartă în glumă, dar care se înţeleg în fond cum nu se poate mai bine". Aceasta este deci noua versiune a partidului: cucerire paşnică? Credeam că se vîntură mai curînd teza unei "revoluţii", a unei „insurecţii" populare. Dacă a fost o cucerire paşnică, atunci partidul n-a fost decît instrumentul unei ţări străine. Ceea ce se apropie de adevăr, dar se îndepărtează de versiunea oficială. N-ar fi oare util ca cei răspunzători să se pună de acord asupra felului în care vor să reserie istoria?

Al doilea argument priveşte Palatul regal. Acelaşi Palat menţionat favorabil în discursul amintit din 7 mai. Dar care acum trebuie suprimat. Citäm iarăşi din Bernard Gavoty: „E oare necesar să se menţioneze numele suveranilor care domneau în 1914? (îl întreabă funcţionarii). Poporul român n-a reţinut decît amintirea crimelor şi neputinţei lor..., poporul român n-ar înţelege. Obiectez că Enescu a fost prietenul personal al regelui Mihai. Snobism, mi se răspunde".

Tot cu Palatul. Un intermediu bufon, cum îi califică Bernard Gavoty. „Citasem o frază a lui Reynaldo Hahn, prezentat reginei Maria cu prilejul conferinţelor rostite de el la Bucureşti. El făcea un tablou încîntător al Suveranei şi adăuga: „Am avut în nenumărate rînduri cinstea şi plăcerea de a fi primit la palat". Interlocutorii mei discută asupra frazei litigioase... „Păstrăm descrierea - spune unul - deoarece, la urma urmei, nu e vorba decît de fizicul Reginei. Era frumoasă, fie!, acceptă el cu un imens suspin. Dar vă rugăm să suprimaţi un cuvînt: plăcerea. Că Reynaldo Hahn era oarecum mîndru de a se duce la Palat, e

admisibil: saloanele erau vaste, mobilele foarte frumoase, şi erau flori de nici nu mai puteai respira. Dar să-i fi făcut plăcere, e imposibil. Nimeni azi, n-ar mai pricepe un astfel de sentiment. Toată lumea ar fi neplăcut impresionată". Şi Bernard Gavoty conchide: „Democraţie populară, cîte victime imolate în gloria ta, cîte puerilităţi se înfăptuiesc în numele tău!"

Ne mai rămîne ceva de adăugat?

10 iunie 1867

Prin graţia lui Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu, avem şi noi acum indienii noştri. Pieile Roşii din western-ele occidentale. Scoşi din zona de spiritualitate slujită de un Vasile Pîrvan, din mitul proiectat de un Dan Botta, dacii sînt într-adevăr trataţi pe peliculă ca indienii din cele mai slabe copii învechite de western.

Dacă ridicolul ar putea arde o peliculă cinematografică, evident că nu ne-ar fi fost dat să vedem la Paris *Dacii* lui Sergiu Nicolaescu, pe scenariul lui Titus Popovici. Dar ridicolul nu arde, nu ucide, mai ales la Bucureşti. Aşa încît i-am văzut. Şi nici măcar n-am putut rîde, după cum ne îndemnau imaginile, din care nici una, în afara planurilor de natură salvate oarecum de aparatul de filmat al lui Costache Ciubotaru, nu evită cele mai penibile clişee ce se pot închipui. Am avut deci dreptul la panoplia completă a imaginilor ce denaturează o spiritualitate autentică, în favoarea unui folclor de almanah popular. N-au lipsit, pe un drum de munte, nici Rodica (purtînd cofiţa cu apă rece), nici cuvintele istorice, fals istorice, nici idila de circumstanţă între un roman şi o dacă, nici transformarea în decoruri de carton a miturilor nebuloase, nici întruchiparea unor figuri de legendă în actori înmărmuriţi parcă de prostiile pe care erau forţaţi să spună. Francezi sau români, fără distincţie, aceşti actori se joacă de-a dacii şi romanii, sub nivelul

oricărei superproducţii de acest gen din Occident, iar *Cleopatra* sau *Quo Vadis?*, cele mai întristătoare exemple ale unei astfel de mentalităţi, ating pentru prima oară rangul de capodopere, comparate cu *Dacii* de la Bucureşti.

Aceste superproducţii occidentale au totuşi o scuză, care chiar insuficientă, le explică naşterea; succesul comercial. La Bucureşti, o astfel de raţiune nu există. La Bucureşti, e mult mai grav. Superproducţia *Dacii* este prezentată ca o „epopee naţională", ca un act de justificare istorică, o dovadă de „demnitatea artistică şi intelectuală", o înnobilare a genului prin „fervoarea" imaginii unui Nicolaescu şi „seriozitatea" scenariului lui Titus Popovici, un „scenariu de fier", ca o modalitate, în acelaşi timp, dialectico-marxistă şi mistico-naţională de a înţelege trecutul. Epitetele şi expresiile nu sînt ale noastre. Le-am cules dintr-o presă unanimă şi delirantă, în care nu se iveşte umbra unei critici, surîsul unei rezerve.

E grav din mai multe puncte de vedere. Orchestrarea aceasta a entuziasmului nu dovedeşte o pierdere totală a oricărui gust din partea cronicarilor, ci numai faptul că atît regizorul, cît şi scenaristul trebuiau ridicaţi în slăvi, din motive foarte cunoscute şi foarte extraestetice.

Pe plan artistic, o ştie tot cinematograful românesc, Sergiu Nicolaescu nu există. După cum amintirea unui Titus Popovici ca Scriitor, e foarte îndepărtată. Pe plan estetic, nici o secvenţă din *Dacii* nu rezistă analizei. Un maidan al sufletului şi al imaginii acoperă cu noroiul lipsei de gîndire pînă şi peisagiile, care au totuşi imensul avantaj de a nu vorbi, deci de a nu fi supuse nici dialogului infantil al lui Titus Popovici, nici conducerii artistice a regizorului; motivele deci ale acestei campanii laudative trebuie căutate în altă parte. Acest fapt ne aduce aminte de timpuri, nu prea îndepărtate, dar despre care se afirma la Bucureşti că nu se vor mai întoarce. Timpuri în care valoarea estetică nu constituia un argument şi în care

bîntuia ceea ce se numeşte cu un termen, acum consacrat, „sociologismul vulgar”. Atunci cînd succesul sau insuccesul unei opere erau determinante, fie de poziţia ocupată în aparatul de partid a creatorului ei, fie de utilitatea ei strict propagandistică. Că acest neorealism socialist, transparent în *Dacii*, slujeşte acum o alta politică, nu e un argument. Şi în plus, n-o slujeşte. Ridicolul n-a slujit niciodată afirmării unui ideal naţional. Vrem să ne preamărim strămoşii şi dîrzenia lor, şi îi distrugem prin concretizarea lor în imagine de duzină, în dialoguri de suburbie. Rămînem fără daci, rămînem fără romani, rămînem cu Titus Popovici şi cu Sergiu Nicolaescu!

Care vor continua să fie utilizaţi. Regizorul improvizat anunţă că se va lansa acum într-o carieră şi mai promiţătoare, iar scriitorul de Curte Nouă pregăteşte continuarea operaţiei de lichidare a trecutului nostru, printr-un scenariu cu Columna lui Traian prin care dacii şi romanii ne vor deveni şi mai contemporani, şi mai familiari, şi mai reduşi la statura scenaristului.

Atunci cînd apare în Occident o superproducţie, cu prostituări ale istoriei, lucrul n-are - repetăm - prea mare importanţă. Pentru că nici o ţară nu-şi confundă trecutul cu astfel de imagini. Dar *Dacii* sînt film oficial. O „Epopee naţională", cum se spune, şi ca atare reprezintă România şi istoric şi estetic.

Pentru Paris, o singură speranţă. Că în sala populara în care trec *Dacii*, nimeni să nu-i identifice sub titlul franţuzesc *Les Guerriers*.

Pentru Bucureşti, speranţele ni se par mai mici. Doar dacă, în pofida exaltării de comandă, cei care încurajează astfel de întreprinderi, îşi vor da seama, în ceasul al unsprezecelea, cît de dăunătoare sînt ele şi evoluţiei cinematografului românesc (care n-are timp de pierdut) şi unui „prestigiu cultural peste hotare”, căruia *Dacii* lui

Sergiu Nicolaescu şi Titus Popovici îi dau o lovitură de graţie.

Pînă la o astfel de luare de conştiinţă, este probabil o cale lungă şi totul anunţă că vom avea dreptul la o altfel de Columnă, de pe care vor fi izgoniţi dacii pentru a fi înlocuiţi, ad-hoc, - pitoresc şi „naţional” - cu Pieile roşii.

25 iunie 1967

De-abia acum ne cade în mîini comunicarea lui Zaharia Stancu, la ultimul Congres al Scriitorilor Sovietici care s-a ţinut la sfîrşitu! lunii trecute la Moscova.

La acest congres, Zaharia Stancu, alături de Titus Popovici, reprezentau România. De Titus Popovici nu ne vom ocupa acum. Cinismele sale sînt mult prea folclorice pentru a trece hotarele sau a deveni real ofensive, în schimb, Zaharia Stancu s-a specializat în relaţiile cu scriitorii contestatari ai Răsăritului. Relaţii - înseamnă la el, atac. La adăpostul puterii şi păzindu-şi scaunul care i-a fost oferit, Zaharia Stancu a atacat sistematic pe scriitorii revoluţiei maghiare şi a scris un articol memorabil - mai memorabil decît toate romanele sale reunite - despre Pasternak, cu acest titlu: „Pasternak? N-am auzit de Pasternak”. Cel care nu auzise de Pasternak era normal să fie la locul lui, la un congres în care se ridica lătratul gros de cîine poliţist al lui Şolohov. Pe care numai dacă-l auzi şi eşti degradat intelectual. E drept că şi pe planul local, Zaharia Stancu şi-a păstrat multă vreme această prioritate în atacul celor desemnaţi mîniei lui de către putere. Nu este el acela care la procesul înscenat împotriva lui Mihai Andricu, a pomenit de un „rîs homeric”? Totul era deci în firea lucrurilor. Siniavski şi Daniel se află în lagăr pentru a fi apărat demnitatea scriitorului, iar denigratorul lui Pasternak, este alături de Şolohov.

Dar comunicarea lui Zaharia Stancu este intitulată *Mesajele nobile*. Or, la acest congres, aparent conformist şi aparent dominat de Şolohov şi la care tot aparent Zaharia Stancu reprezenta România, a existat totuşi un mesaj nobil: al lui Soljeniţîn. Prin care scriitorul rus cerea suprimarea oricărei cenzuri şi transformarea Uniunii dintr-un instrument de „înăbuşire a conştiinţelor”, într-unul de apărare al drepturilor scriitorilor de a fi scriitori. 82 de scriitori au semnat la congres o scrisoare cerînd o dezbatere publică asupra acestui text al lui Soljeniţîn. Nici despre ei, nici despre Soljeniţîn, nu ne vorbeşte însă Zaharia Stancu. El este dintre cei care şi-au făcut din frazeologie o vocaţie care. Cere plată şi răsplată. Pe amîndouă le dobîndeşte însutit.

În clipa în care Soljeniţîn denunţă crima împotriva literaturii care continuă să fie săvîrşită în Rusia, tot ce este publicat acolo, fiind doar o „sulemeneală“, Zaharia Stancu continuă să recite pe de rost, lecţia învăţată mai demult şi ne înştiinţează că: „Revoluţia socialistă şi întreaga istorie de o jumătate de secol, plină de măreţie şi dinamism a Uniunei Sovietice (...) au modelat un nou tip de scriitor acel scriitor învestit cu deplină demnitate şi răspundere morală în faţa poporului său“.

La care, iată răspunsul lui Soljeniţîn: “Literatura care nu este aerul pe care-l respiră societatea comunistă, care nu-i poate comunica durerea şi alarmele, care nu poate, la timp, pune în gardă împotriva primejdiilor morale şi sociale, nu merită numele de literatură”.

Zaharia Stancu pretinde: „uneori nici nu ne dăm bine seama de dimensiunile reale şi de anvergura morală a scriitorului în noua societate, de rolul imens al cuvîntului său, în acţiunea profundă pe care o exercită creaţia spirituală asupra conştiinţei omeneşti, în opera de modelare treptată a unui om mai drept şi mai bun, a unei societăţi mai drepte şi mai bune, societatea socialistă şi comunistă".

În acest timp, Soljeniţîn descrie realitatea: „Scriitorilor noştri nu li se recunoaşte dreptul să-şi expună înaintea celorlalţi părerea lor asupra vieţii morale, asupra omului şi societăţii, să clarifice, în felul lor, problemele sociale sau experienţa istorică pe care poporul nostru a suferit-o atît de profund“.

Zaharia Stancu glorifică (doar pentru asta era trimis), literatura sovietică azi „cunoscută pe toate meridianele prin cele mai reprezentative opere ale ei“.

Iar Soljeniţîn descrie situaţia reală: „Pentru lumea întreagă, viaţa literară din ţara noastră apare azi săracă, cenuşie, ruşinoasă. În fond, ea n-ar fi nimic din toate acestea dacă nu i s-ar închide toate drumurile. Cine pierde? Ţara noastră, care este judecată de opinia mondială, ţara noastră dar şi literatura mondială”. Apoi Soljeniţîn face lista celor morţi prin lagăre (vreo 600 de scriitori), niciodată apăraţi de Uniune, celor care n-au fost admişi de către Uniune, decît după moarte - («Nu sînt în stare să iubească decît pe morţi») - arată procedeele cenzurii - (cea mai mare parte a literaturii noastre vede lumina zilei, mutilată)“ - evocă opresiunea la care este supusă de zeci de ani literatura rusă şi cere îndeosebi: suprimarea oricărei cenzuri şi formularea în statutele Uniunii a unor garanţii acordate scriitorilor împotriva calomniei. După care încheie astfel:

„Sînt liniştit deoarece îmi îndeplinesc datoria de scriitor şi ştiu că o voi îndeplini cu un şi mai mare succes, într-un mod şi mai incontestabil, cînd voi fi mort. Nimeni nu se poate pune în calea adevărului. Iată de ce sînt gata să accept moartea”.

După o astfel de profesie de credinţă - şi ştiind cum Soljeniţîn asumă riscurile cele mai depline pentru a-şi autentifica fiecare vorbă rostită sau aşternută pe hîrtie - nu mai ne este cu putinţă să-i dăm cuvîntul lui Zaharia Stancu. De altminteri regretăm brusc acest dialog pe care l-am

imaginat între două tipuri de oameni atît de deosebiţi. Un dialog imposibil. Nu pentru că Zaharia Stancu ar fi un reprezentant al călăilor. E numai sub vremi.. Şi hotărît să transforme această situaţie incomodă într-una cît mai bine retribuită şi aducînd maximum de foloase. Prin toate mijloacele cu putinţă. Urlînd cu lupii cînd trebuie. Dar şi luîndu-şi cînd poate distanţele printr-un balcanic făcut cu ochiul. E chiar de presupus că Zaharia Stancu obţine printr-un astfel de conformism sceptic, un fel de popularitate printre ai săi. Că nu e rău văzut ca preşedinte de Uniune. Asigură avantagii materiale clientelei sale electorale (visteria statului este deschisă de el cu abilitate), protejează fără a se compromite elementele tinere mai turbulente, lasă tuturor să înţeleagă că dacă ar fi după el... Dar la gazetă şi la tribună vorbeşte după cum se cere. E o adevărată tehnică de argăţire a cuvîntului, de arendare a atitudinii care, pe malurile Dîmboviţei, are unele tradiţii. Mult întărite de cele moscovite, transplantate după război. Şi care îşi află în Zaharia Stancu o totală personificare.

Numai că din cînd în cînd de sub aceleaşi vremi, se ridică cîte un Soljeniţîn care repune lucrurile la locul lor, numindule. Şi atunci, toate vorbele de fum ale stîncilor naţionale sau de aiurea parcă nici n-au fost rostite.

Probabil că ne-am înşelat cînd am crezut c-am citit un articol al lui Zaharia Stancu intitulat „Mesajii nobile”. Cerneala tipografiei a albit brusc şi totul n-a fost decît o iluzie. Iluzia de a pretinde, fie doar şi o clipă, că Zaharia Stancu poate rosti cuvîntul „nobil”...

18 iulie 1867

Desigur despre Ion Ţuculescu nu mai sînt multe de spus după studiile lui Petru Comarnescu. Aş vrea totuşi, să insist asupra faptului că demersul lui Ţuculescu - aşa cum l-a analizat Petru Comarnescu: descoperirea prin folclor a unei

lumi magice, de profundă spiritualitate arhaică - ilustrează parcă, peste timp, teoriile unui Mircea Eliade, care, făcînd din folclor un instrument de cunoaştere, şi în nici o clipă de pitoresc, recomanda întorcerea nu la formele folclorului, ci la originea lui, care este „prezenţa fantastică”.

Că acest demers este singurul lui creator, n-ar mai fi nevoie s-o amintim dacă o mentalitate greşită n-ar face ca acum, în România, să se continuie *imitarea* de simple *forme* folclorice, crezîndu-se încă greşit că aceste forme sînt importante iar nu ceea ce ascund ele.

Ceea ce ascunde *forma* folclorică este o prezenţă indiscutabilă a cosmosului, o comuniune de fiecare clipă cu el. Dar în vreme ce magia folclorului, într-o mentalitate primitivă, slujeşte la o împăcare a omului cu acest cosmos, artistul modern sau vrea să fie părtaş la facere, sau îl populează cu fastasmele coşmarului căderii în istorie. Petru Comarnescu citează o semnificativă confesiune a lui Ţuculescu din care desprindem: „... am vrut să pictez scoarţe româneşti, dar a ieşit o lume ciudată de existenţă simplificate, - păsări şi fluturi, tot aşa de stranii. Sensuri neliniştitoare se desprind din privirile ochilor negri, scufundaţi într-un ocean oranj, ori din capetele suprapuse. Raţiunea a dirijat o pictură senină - senină ca scoarţele româneşti. Pictorul secret din mine a visat la altceva, la misterul cosmic”.

Cosmosul la Ţuculescu nu este numai populat de prezenţe fantastice, dar şi deranjat din armonia lui iniţială. Petru Comarnescu stăruie asupra rolului obsesional pe care-l au ochii în această pictură - devorată parcă de privire - şi nu uită să pună în legătură această obsesie cu cele spuse de Brâncuşi: „Ce rămîne din viaţă, după ce nu mai este? Mai cu seamă amintirea ochilor, a privirilor prin care ţi-ai împărtăşit dragostea de oameni şi de lume“. Numai că dacă rolul ochilor este diferit la Brâncuşi şi la Ţuculescu, nu este numai pentru că primul era animat de ceea ce Petru

Comarnescu numeşte o duioşie (şi aici nu putem fi, în nici un fel, de acord cu el, nimic nefiind mai departe de asprul Brâncuşi, aplecat asupra esenţelor, decît această sentimentalitate dubioasă şi optimistă), iar al doilea ar fi fost un temperament expresionist. De fapt, ochiul lui Brâncuşi aparţine eternităţii, e ochiul lui Dumnezeu sau acela al mortului trecut cu împăcare prin toate vămile de cuviinţă, iar la Ţuculescu acelaşi ochi este fie din această lume, fie din zona nesigură care o desparte de orice seninătate a eternităţii. De cine este mereu privit Ţuculescu? Dacă e de morţi, atunci aceştia au dispărut crunt, înainte de vreme, curmaţi de învolburarea istorică, şi nu cu destinul tors pînă la capăt. Dacă este privit de cei vii, atunci aceştia sînt atît de cumpliţi încît tulbură cu încrîncenarea lor pînă şi ordinea cosmică, pînă şi liniştea morţilor de demult, ca la strămoşii din poezia unui Marin Sorescu, care se ascund pînă la ultima spiţă în pămînt de teama cutremurelor. Şi nu credem că este o întîmplare nici dacă păsările lui Ţuculescu, ca şi acela al unui Ioan Mirea, de altfel, sînt fie gîtuite în zbor, fie se zbat în laţ, după cum nu este o întîmplare că în cerul lor arhetipal, istoria pare să le mai urmărească încă.

Acestea fiind spuse, ce poate însemna Ţuculescu pentru străini (ieri la Bienala din Veneţia, azi la Paris)? Din nefericire, nu tot ce ar trebui. Nu pentru că ar vehicula un material folcloric necunoscut, ci pentru că, în această explorare, Timpul nu l-a lăsat să ajungă pînă la semnele împietrite, semnele duratei neameninţate, l-a menţinut în zonele obscure, tragice, în care magia e încă demoniacă, primejdioasă. Timpul lui individual, curmat de moartea timpurie, timpul, mai general, în care a trăit şi a suferit. De aceea probabil că nu cunoaştem prin el o a doua şansă Brâncuşi.

Nu e mai puţin adevărat că Ţuculescu a fost singura încordare a picturii româneşti. Scoţînd această pictură din

zona de optimism decorativ în care se înecase, Ţuculescu a redat-o nu unui peisagiu românesc, ci unei spiritualităţi, pe care toate aparenţele, jur împrejur, o deziceau.

5 septembrie 1967

S-ar putea spune că România a trecut, pe plan cultural, din faza necunoaşterii în aceea a cunoaşterii în irealitate. E un progres, dar şi o primejdie. Progresul: o nouă critică literară discută acum literatura noastră dintre cele două războaie (recuperare şi „reabilitare" a mai tuturor valorilor de care eram dezmoşteniţi), cum şi literatura contemporană occidentală. Dacă citeşti presa literară din România, ai impresia că puţine oprelişti mai dăinuie. Primejdii: acestei cunoaşteri vehiculate de cîţiva, nu-i corespunde cunoaşterea tuturor. Mai precis, lipsesc, în bună parte din cazuri, textele, operele despre care se discută. Comentariile critice apar înaintea operelor, dar nu le pot înlocui. Faptul a fost explicat prin necesitatea de a acorda o cauţiune ideologică celor discutaţi, de a-i repune în actualitate. Dar faza aceasta ar trebui depăşită. Liberalizarea, cum se spune, a ajuns destul de departe, pentru ca teama de surprizele pe care le poate aduce „recuperarea moştenirii culturale" - o expresie locală - să dispară, iar comentariile critice să urmeze operelor, în loc să le preceadă. Fără de care - repetăm - tinerii de azi din România sînt condamnaţi la o cultură pe furiş, la o cultură „după ureche" - termenul e familiar, dar exprimă exact fenomenul - o cultură de „zvon", pe care nu se poate clădi nimic temeinic. Reeditările rămîn puţine, tirajele prea mici, reasimilarea trecutului, încă timidă.

S-a spus, s-a pretextat că nu există destulă hîrtie, destui „brazi" în România pentru ca editura să poată funcţiona mai rapid, mai eficace. Dar hîrtia este suficientă pentru mulţimea de nechemaţi în literatură, iar „brazii" au fost

destul de sacrificaţi unor interese care, numai cu numele, erau literare.

Mai de mult, o revistă din România întocmea o anchetă serioasă asupra - tonelor de hîrtie, inutil imprimate, tocmai, cu un astfel de titlu, privind o „moarte a brazilor”. Că România s-ar despăduri - brazii sacrificaţii! - pentru publicarea acelor cărţi fără de care ţara n-ar exista literar, aceasta ar însemna o precădere a culturii asupra geografiei: pădurile României n-ar dispărea în gol. Atunci însă cînd despădurirea se face pentru nişte nume potrivnice actului literar, pentru tot ce este „sociologism vulgar“, în jurul literaturii, brazii mor într-adevăr a doua oară. Timp de douăzeci de ani, nu numai brazii au pierit, dar şi oamenii s-au închircit la minte, de pe urma unei astfel de concepţii a culturii, mai precis a avantajelor ce puteau decurge din ea şi pe spatele ei.

Din nefericire, o astfel de concepţie n-a dispărut cu totul. Există, de bună seamă, amendamente, progrese, îmbunătăţiri. Categorii relative, prin care situatia nu se poate schimba în profunzime.

S-a retipărit, de pildă, Ion Barbu. „Ochean a apărut în 5000-6000 de exemplare. Faţă de cele 400000 de exemplare cîte a totalizat opera unui Aurel Mihale, în ultimii cincisprezece ani, care este locul lui Ion Barbu? Să calculăm în păduri, în stuf, în tone. În putrezirea prin biblioteci, pline de balastul tuturor necitiţilor din România.

E puţină hîrtie pentru tinerii poeţi care reinventă pur şi simplu poezia desfiinţată, anulată, în ultimii douăzeci de ani. Tiraj mic. De-abia un brad de poet, şi încă! În acest timp există păduri pentru reeditarea „*Drumului deschis*” al lui Şerban Nedelcu, în 22165 de exemplare. Primul tiraj nu era decît de 12500 de exemplare. Acumularea lor în rafturile librăriilor, în pivniţele bibliotecilor, nu era destul de masivă. Alte 22165 vin să le ţină tovărăşie.

Din Nicolae Iorga, puţine şi mărunte antologii. Lipsă răscumpărată de numărul de volume ale lui Toma George Maiorescu. Numai 7 sau le-a şi depăşit? Şi pe cît se putea, pe hîrtie de lux! Şi se putea. Orice se putea pentru călătorul acesta neobosit din afara graniţelor literaturii. Ca nici cei mici să nu scape de contaminarea mediocrităţii, George Nestor e editat în 23140 de exemplare. Tirajele mari nu se opresc, după cum vedem, la genuri.

Cititorii aleargă după Lucian Blaga; (Poezia lui e în sfîrşit acceptată). Dacă volumele lui Blaga sînt epuizate, n-are prea mare importanţă: se află mereu la dispoziţia tuturor, în librării, cele 25140 de exemplare din „*Vîntoasa*” lui Constantin Ignătescu!

Cititorii nu cumpără astfel de cărţi? Aceasta nu pare să fie un criteriu pentru editarea în România. Ea se face după plan şi după interese. Nu după cititori. Din cînd în cînd, sînt puse la cale ingenioase procedee pentru a rezolva acest continuu decalaj între gusturile cititorilor şi interesele editurii. De pildă, punga de celofan. Care cuprinde trei cărţi. Cea pe care o vrei tu, cititor, s-o cumperi. Şi două în plus, fără de care nu ţi se vinde cartea dorită. Şi astfel se inventă cumpărători pentru Ion Brad, pentru G. Nestor, pentru Aurel Mihale, şi alţii, atîţia alţii.

Punga de celofan nu rezolvă totul. Nici nu poate fi generalizată. Mai există şi mobila. Uneori, dacă vrei să-i cumperi un pat, poţi fi obligat să-l dobîndeşti, în plus, şi pe Şerfean Nedelcu. Cum s-ar scurge altfel cele 14 cărţi ale lui, în tiraje de zeci de mii de exemplare? Aşa, care cu un pat, care cu o masă, care cu un scaun…

În acest timp, dacă aştepţi nerăbdător, să fie tradusă literatură străină, din care o revistă ca „Secolul XX“ nu-ți propune decît fragmente - nici nu poate face altfel - rişti să aştepţi mult. Unele titluri, prea rare, în aşteptarea operelor complete, mereu anunţate, ies şi ele cu greu la iveală. E

drept, în schimb, că pînă şi revista „Secolul XX“ e în tiraj restrîns şi e anevoie de găsit. Mai ales în provincie.

Vrei să fie, în sfîrşit, editaţi, în opere complete, scriitorii dintre cele două războaie, despre care se publică acum studii? Ai capriciul acesta ciudat să doreşti a-ţi face singur o părere, în loc s-o asculţi mereu pe a altora, oricît ar fi ei de calificaţi? Arzi de nerăbdare să mergi direct la texte? Poţi oricînd să citeşti pe Vlahuţă sau pe Şt. O. Iosif, poeţi onorabili, dar dintr-o epocă mai veche şi în plus, nereprezentativi pentru toată poezia românească. Tirajele nelimitate aici, în funcţie de cei ce se îngrijesc de ediţiile lor şi care trebuiesc ţinuţi în posturi. În schimb, reeditările din marii poeţi au fost de mult vîndute, din primele clipe, din primele ceasuri. Şi aşa mai departe. Sacrificarea brazilor continuă.

4 noiembrie 1967

La destul de mici intervale, mi-a fost dat, în ultima vreme să citesc în presa de la Bucureşti, cîteva articole ale unui tînăr scriitor, care aduc aminte de vremuri, încă apropiate, dar din nefericire nu fără întoarcere, în care plecăciunea şi nesinceritatea erau tributul cotidian al mai tuturor oamenilor de condei din România. Tînărul scriitor este printre cei mai talentaţi poeţi ai clipei de faţă: Nichita Stănescu. Mi-ar plăcea să sper că drumul pe care a apucat nu este fără întoarcere, fără de care însăşi poezia lui ar avea de suferit.

Dar cazul este grav. Timp de douăzeci de ani, în România, scriitorii care s-au acomodat cu vremile, care s-au aşezat sub ele, au sfîrşit prin a raspîndi această credinţă falsă, această credinţă nocivă că „ce scrii la gazetă” n-are importanţă, din clipa în care, prin acest subterfugiu poţi să-ţi păstrezi opera curată. Ceea ce ar reveni a spune că poţi, în coloanele unui ziar, să necinsteşti cuvîntul, pentru a-l

cinsti în paginile unei cărţi. De parcă la început n-a fost cuvîntul, unul şi indivizibil, ci două cuvinte opuse, primul pentru adevăr, al doilea pentru contrariul lui. Cuvîntul a fost la început pentru toţi oamenii, dar şi mai mult, şi mai întreg pentru poet. Care, prin el, moare sau renaşte. E limba lui, singura, iar nu un turn al lui Babel, făcut din împleticirea limbilor. Timp de douăzeci de ani, necinstirea cuvîntului a fost tratată în România ca un fapt cotidian, încît ar fi trebuit să-şi piardă orice semnificaţie. Şi poate şi-ar fi pierdut-o dacă, tot în aceşti douăzeci de ani, alţi scriitori n-ar fi suferit pentru cuvînt. Unii prin tăcere, alţii prin închisoare, alţii prin moarte. Cuvîntul izgonit din adevăr în ziare şi din cărţi, s-a refugiat de atîtea ori în propriul lui surghiun, a fost de atîtea ori plătit prin supliciu, încît fraza banală - „ce scrii la gazetă, n-are importanţă” - nu şi-a putut dobîndi semnificaţia distrugătoare, care ar fi anulat, pur şi simplu, nu numai valoarea estetică a acestui cuvînt, dar şi valoarea lui etică, fără de care ieşim din puterile verbului, pentru a cădea în pitorescul cuvintelor încrucişate. Apoi, în aceşti ultimi douăzeci de ani, alta era situaţia scriitorului decît azi. A existat nu numai o presiune, ci şi acel clasic revolver pus în coaste pentru a scrie anumite lucruri şi nu altele. Sau cum spunea scriitorul ungur G. Paloczi-Horvath, referindu-se la epoca stalinistă:

„Existau cinci categorii de scriitori (...): cei care n-aveau dreptul să scrie, cei care îndrăzneau să scrie, cei care îndrăzneau să nu scrie, cei care nu îndrăzneau să scrie şi, în sfîrşit, cei care nu îndrăzneau să nu scrie“.

Scuzele care mai puteau fi invocate pentru acel trecut, în care orice situaţie era o situaţie-limită, au dispărut azi. Presiunile, cîte mai există, nu mai au un caracter ofensiv. În general presiunea a fost înlocuită cu momeli, funcţiuni, călătorii în străinătate, avantagii şi alte conforturi, intelectuale numai cu numele.

Tinerii scriitori din România cunosc în clipa de faţă o minimă şansă care a fost refuzată înaintaşilor. Am mai spus binele pe care-l credem despre această generaţie, ne-am bucurat de atîtea ori de restabilirea valorii într-un climat, ieri putrezit de dispariţia ei, încît avem dreptul să amintim că tinerii din România au azi condiţii care lipseau cu ani în urmă. Dar că, astfel, şi răspunderea faţă de cuvînt este sporită. Oriunde ai folosi acest cuvînt. Nu poţi să te înfiori de condiţia tragică a omului, la carte, şi apoi să-ţi reverşi un optimism de comandă pe prima pagină a ziarelor. Nu poţi să te îndoieşti, în poem, de contactul omului cu lumea şi să slăveşti, în proză, coincidenţa aceluiaşi om cu un... partid politic. Şi cu avantajele pe care o astfel de coincidenţă le aduce.

11 noiembrie 1967

„Prin cărţile de istorie
Cei ce vor patina pe dîra de melc lăsată pe pagini de noi
Vor auzi cîntecul îndepărtat din nu ştiu al cîtelea tom
Cum pianissimo, pianissimo
De sub streaşini ploaia de sînge îl creşte
Pentru libertate, roza vînturilor şi om“.

Constantin Tonegaru avea dreptate. Se împlinesc cincisprezece ani de cînd s-a stins din viaţă cel cu existenţa prea devreme curmată şi iată că, în România, începe să se audă, „pianissimo, pianissimo”, cîntecul îndepărtat pe care o generaţie, în parte sacrificată, l-a ridicat în anii întunericului, pentru „libertate, roza vînturilor şi om“.

Constantin Tonegaru se mai întreba în unicul volum de versuri pe care istoria şi soarta i-au îngăduit să-l publice: „Fraţi de verigă, unde ne este tinereţea firavă?“ Cîţiva dintre aceşti „fraţi de verigă” au reapărut acum la lumina zilei, cu tinereţea lor furată, în rînd cu cei avînd o tinereţe reală, pentru un nou debut. Dar Constantin Tonegaru n-a

putut rezista consecinţelor închisorii: în 1952, într-un cimitir gol, pe un timp îngheţat, a fost îngropat acela care nu avusese timpul decît să făgăduiască adevăratul lui cîntec.

Constantin Tonegaru a făcut parte dintr-o generaţie atît de ameninţată de istorie, încît rareori îşi îngăduia să privească această istorie şi acest destin măcinat dinainte. Mulţi au adoptat privirea piezişe care se numeşte umorul negru. Care poate fi şi presimţire dar şi descîntec. Tonegaru nu este singurul care a încercat să dea astfel în bobii derîderii ceea ce ştia că se va întîmpla sau ceea ce se şi întîmplase. Geo Dumitrescu nu se comporta altfel în *Libertatea de a trage cu puşca* şi nici Ion Caraion, în primele lui volume de versuri. Există totdeauna un risc de a ne lăsa înşelaţi de piruete ale distanţei care, în fapt, camuflează anotimpuri patetice. Şi, multă vreme, Constantin Tonegaru a înşelat pînă şi pe cei pe care-i erau mai aproape. Îmi amintesc, ca şi cum ar fi azi, o seară de cenaclu în bulevardul Elisabeta.

Apoi să nu uităm că tinerii de azi din România nu sînt numai moştenitorii unui climat, în care acest "ce scrii la gazetă n-are importanţă" era răspîndit ca o noimă de a te strecura printre tirani şi printre laşi. Ei sînt, în egala măsură, moştenitorii tăcerii unui Lucian Blaga, izolării unui Ion Barbu, morţii unui Dan Botta, trecerii prin temniţe a fraţilor lor mai mari. Dacă vor strămoşi, tinerii din România pot să-şi găsească destui. Pe deasupra unei generaţii sacrificate, peste „turcirile de conştiinţă", peste exemplele nefaste ce nu dovedesc totul (de cînd, de pildă, a epuizat Tudor Arghezi conştiinţa actului poetic românesc?) mai exista şi datoria de a reînoda firul cu adevăratele chipuri ale spiritualităţii româneşti, într-o ţară în care Maiorescu îşi luase drept deviză „birui-va gîndul", gîndul nu poate fi mînjit de vorbe răsucite. Au existat şi scriitori care au considerat cuvîntul ca pe un talant, de care aveau să răspundă undeva, mai sus şi mai presus de vremelnicii şi de putere. Avem, ce e drept, şi din ceilalţi: oportunişti crai

aciuaţi pe lîngă tot felul de curţi vechi şi noi, descurcăreţi şi deştepţi, categorii pînă la un punct pitoreşti şi faune fără sfîrşit. Dar în clipa în care putem din nou alege, cum să ne mai acordăm dreptul de a şovăi?

Sîntem departe, sîntem mult peste exemplul prin care am început această cronică. Tocmai pentru că, printre tinerii de azi, am dobîndit impresia că reînvie nu numai talentul dar şi o conştiinţă a cuvîntului, am citat acest exemplu, pentru ca el să nu fie urmat şi, poate, să nu se urmeze pe sine. Altfel dispare şi talentul. Dar - de ce să n-o recunoaştem - nu de talent au dus lipsă cea mai mare parte dintre scriitorii oficiali din ultimii douăzeci de ani. Talentul este totuşi o categorie care se ofileşte repede. Erau mulţi scriitori talentaţi acum douăzeci de ani în România. Dintre cei care au scris în condiţiile ştiute, cîtorva le-a rezistat talentul la lipsa de sinceritate? Şi pentru ce sînt azi atît de înspăimîntaţi de năvala - cum o numesc ei - a tinerilor? Numai din pricina talentului... Ei ştiu că talentul se pierde pe drum ca o monedă care a trecut prin prea multe mîini. Spaima vine din faptul că tinerii ar putea instaura o nouă eră: de unitate şi cinstire a cuvîntului în „liberalizare", Nichita Stănescu a fost considerat un fel de şef de „generaţie". N-ar trebui să devină acum premergătorul demisiilor ei.

Se hotărîse, după război, redeschiderea cenaclului Lovinescu, pentru ca tinerii să aibă din nou un loc în care versurile lor să poată fi cetite, şi ei, cunoscuţi, într-un anumit spirit, ferit de amestecul politicului ce se prevestea încă de pe atunci - sfîrşitul în 1945, începutul lui 1946 - ameninţător. Redeschidere vremelnică, repede curmată din pricinile pe care le ştim cu toţii. Dar au fost cîteva şedinţe, cîteva luni, în care s-a mai citit literatură „fără alte considerente decît literare, în care s-au mai întîlnit oameni pe care totul avea apoi să-i despartă. Într-una din acele duminici - nu-mi mai amintesc cine prezida şedinţa.

Vladimir Streinu sau Şerban Cioculescu - a telefonat Tonegaru, anunţînd că se va sinucide. Noi toţi îl cunoşteam bine pe Tonegaru. Şi totuşi, cu toţii am crezut că e vorba de o glumă macabră, grotească a poetului. Nu fusese o glumă. Tonegaru a încercat într-adevăr să se sinucidă; din fericire, n-a reuşit şi puţină vreme după aceea se afla din nou printre noi.

Nu amintesc acest fapt decît pentru a arăta cît de opacă era masca pe care Constantin Tonegaru - şi nu era singurul - izbutise s-o pună peste o condiţie tragică pe care o trăia atît de deplin, încît ajungea s-o presimtă şi în viitor. Aceeaşi mască din cea mai mare parte a versurilor sale, străbătute ca de un fir roşu, de „teribilismul" ironiei. Exotisme, deseori facile, referinţe la un îndepărtat trecut, pentru a ascunde faptul că drama se petrecea atunci şi acolo şi-l angaja direct. Şi din cînd în cînd, ca o despicare de întuneric, versuri ca acestea ce aveau să devină mai tîrziu realitate:

„Risipită în bezne pe nesimţite ca o oaste
Deznădejdea urcă prin lujerul ei vestejit de otravă
Ce ni se prelinge în picături de smoală pe coaste.
Cînd pe lespezi mucegăite se tîrie seara,
Armate, alte armate de şoareci furioase
Ne rod lanţurile şi ultimele oase".

Dar, repede, ca pentru a nu fi prins în flagrant delict de autenticitate sau de plîns, Tonegaru ne înştiinţa într-alt poem:

„Oh, nu, nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant
Dintr-un rezervor ce-mi întreţinea privirea care, fără nici o eroare
Dădea conture perfecte şi imense tuturor lucrurilor certe
Devenite fantomatice în acest moment cu semnificaţie intensă de plecare".

Nu era romantic, dar „plecările" se petreceau mereu într-un „Noiembrie patetic":

„Tîrziu a mai venit destituirea mea din anotimp!
Prelungă ca o figurină de El Greco năluca mea valsată de platani
Pe bemoli ar fi vrut să mimeze cumplita ei aventură
Dar parafrazele lui Noiembrie exprimau suficient drama clanului meu de golani".

Acei unici „golani" ai literaturii de îndată după război, pentru care poezia n-a avut timpul să-şi deschidă drumurile larg, ci a rămas doar o uliţă a nădejdilor pierdute. Nu ne va fi dat niciodată să ştim ceea ce ar fi devenit, ca poet, Constantin Tonegaru. Ne rămîne doar făgăduinţa - majoră totuşi - a acestui prim volum de versuri. Şi că s-ar cuveni să fie cinstită. Au fost republicate recent în ţară, prin reviste, cîteva versuri ale lui. În exil, revista *Prodomos* a comemorat aceşti cincisprezece ani de la moartea poetului, retipărindu-i cîteva poeme. Dar nu ajunge. Şi nu vedem de ce întregul volum, *Plantaţii*, n-ar reapărea în România. Nu poate fi socotit depăşit, pentru că, între timp, în ultimii douăzeci de ani de versificaţie retorică, *Plantaţii* a rămas îngheţat în avangarda lui. Şi poate însoţi prielnic plăpîndele modernisme de azi.

În aşteptare, cel puţin de departe, trebuia să ne amintim de aceşti trişti cincisprezece ani împliniţi. Şi nu se pare că-l auzim pe Constantin Tonegaru.

„Departe o trompetă din şanţul cu oameni ne chema
Am vrut să răspund, dar gura mi-era plină cu pămînt
Şi din şanţul cu oameni mitraliera prea tare lătra".

9 decembrie 1967

Amintirea lui Constantin Tonegaru mă duce stăruitor cu gîndul la scriitorii din aceeaşi generaţie cu el, care, mai norocoşi decît el, se află azi, la cel de al doilea debut în România.

Dar mai întîi o paranteză. Pentru cineva care pretinde că nu acordă mare preţ noţiunii de „tinereţe”, şi nici aceleia de generaţie, găsesc că le întrebuinţez în mod aproape obsesional. Dar e vina mea? Mai întîi, fără acest concept de generaţie, actuala liberalizare din România nu poate fi discutată. Apoi, într-o istorie ca aceea românească, în care respiraţia literară autentică s-a confundat de atîtea ori cu o pauză pripită, la fiecare zece-douăzeci de ani, destinul oamenilor se schimbă, şi, împreună cu al lor, acela al culturii. Cum poţi, în asemenea condiţii, să numeri altfel decît în „generaţii”? O ştia Mircea Eliade, au resimţit-o, în propria lor suferinţă, cei care i-au urmat. Astfel încît trebuie să mă resemnez: voi continua să mă contrazic, adică să nu cred că generaţia este un concept atotcuprinzător şi, în acelaşi timp, să gîndesc în termeni de generaţie.

Cum aş putea să fac altfel pentru a defini pe cei care azi, se află la al doilea debut, şi care şi-au trăit primul prin 1944-1945? A fost deci o generaţie febrilă. În doi-trei ani a scris puţin, dar mai mult decît în cei douăzeci de ani ai realismului socialist. Apoi, s-a oprit, deoarece operele, foarte repede, au fost nevoite să devină atitudini. A rămîne un om, de-a lungul stalinismului, a fost mai important decît a fi un scriitor. Nu s-a mai scris cu condeiul, s-a scris cu întreaga fiinţă. Existenţa, apărată de laşităţi, de demisii spirituale, de aranjamente pe spatele semenilor, a devenit singura operă cu putinţă.

Debuturile au continuat altundeva decît în literatură. De cele mai multe ori în închisori. Cuvîntul n-a mai fost scris pe hîrtie, ci pe zidurile acelea putrezite de suferinţă, printre igrasia durerii, în memoria gratiilor. A existat în România închisorilor cea mai vastă operaţie de a omeni cuvîntul, omenia aceasta nouă plătindu-se cum ştim cu toţii că s-a plătit: uneori cu moartea, alteori cu mai mult decît moartea, cu supliciul, cu stingerea înceată, cu lupta cotidiană pentru

a nu deveni metamorfoza larvară a ceea ce voiai să fii. Închisorile: adevărata bibliotecă a acelor ani.

Altă bibliotecă: tăcerea. Din acea generaţie n-au tăcut numai opozanţii sau rezistenţii, ci şi toţi aceia pentru care verbul nu putea fi confundat cu lozinca zilei şi cu jurnalul de perete: cei din celulele şi închisorile interioare. Nici ele tihnite, bineînţeles. Regimul stalinist a reuşit acel lucru fără precedent: dublarea constrîngerii exterioare printr-una interioară. Cenzura, de pildă, a fost - mai este încă - de două feluri în acest regim: cenzura puterii şi aceea - la urma urmei şi mai primejdioasă - pe care fiecare şi-a impus-o sieşi.

A treia bibliotecă, în sfîrşit: sertarul. Căruia nu i s-au încredinţat atît manuscrise incendiare, cît manuscrise pentru care cenzura interioară nu era destul de singură c-ar putea coincide cu cea exterioară.

În frică ascunzişurile erau nenumărate, dar nesigure. Vizibile, cele mai deseori pentru vînătorii de omenie. Astfel au fost fugăriţi, vînaţi, adunaţi, mai toţi cei care debutaseră în 1945.

Există morţii. Mai mulţi poeţi morţi, mai mulţi artişti morţi decît sînt pomeniţi azi pentru că mulţi nici nu apucaseră să publice acel prim volum prin care să se impună atenţiei.

Există apoi supravieţuitorii. Care se află azi la al doilea debut. Furaţi şi de tinereţea lor, furaţi şi de condiţia lor care ar fi fost aceea de înaintaşi. Puşi să fugă acum, în rînd cu tinerii, cu sdravenii, cu sănătoşii, ei atît de vlăguiţi, atît de măcinaţi de imagini terorizante, ei cu atîtea nopţi fără somn, cu atîtea zile fără viaţă, atît de şubreziţi, ca umbrele care fîlfîie şi atunci cînd nu bate vîntul, numai din amintirea a ceea ce a fost vîndut de ieri. Aparent, debutanţi normali, ca ceilalţi. Rănile nu se văd, sau de răni nu se poate vorbi în România. Ai suferit de cea mai gravă lingoare, şi de abia ieşi din ea - dar poţi ieşi cu adevărat dintr-o astfel de boală?

- trebuie să te prefaci că n-ai avut nimic. Nu te vindeci, ci să afirmi că n-ai fost niciînd bolnav.

Aceste figuri palide - lazareene - ale celui de al doilea debut ar trebui privite de tinerii de azi din România cu un respect pentru care nu găsim calificativ exact, întru atîta ar trebui să fie de mare şi de omenos. Pentru că nimic nu se naşte din nimic. Nu trebuie uitat că posibilitatea pe care o au tinerii de a exista la lumina zilei s-a născut din lupta aceea fără nume, dusă în întunericul de ieri, de cei care, azi, debutează la egalitate cu tinerii.

S-ar putea ca această confruntare să fie, în fine, o judecată de apoi a omeniei.

30 decembrie 1967

Dimineaţa nimănui de Ion Caraion, o dimineaţă care este aceea a poeziei. Ceea ce nu înseamnă bineînţeles că Ion Caraion s-ar afla cu poezia în raporturi de bună dimineaţa. Demult, debutul a fost consumat şi chiar şi debuturile. Primul debut, la vremea lui, într-o primăvară a vîrstei, cu *Panopticum*, cu *Omul profilat pe cer*, cu acele *Cîntece negre*, de imediat după război. Al doilea, cu *Esseu*, într-o toamnă tîrzie şi după tăcerea închisorii. Ion Caraion este unul dintre acei „fraţi de verigă" cărora li se adresa parcă Constantin Tonegaru prevăzîndu-le o tinereţe de două ori furată. Ion Caraion îi numeşte acum, şi mai inspirat, „convalescenţii cinici":

„Pe nisipul sufletului ies
convalescenţii cinici,
sfidează totul"...

Numai că cinismul ca şi sfidarea sînt figuri de stil sau de amărăciune. Dacă această „Dimineaţă a nimănui" este tocmai dimineaţa poeziei, e în măsura în care Ion Caraion a renunţat, în bună parte, la un umor negru care a fost un dat, un bun şi o necesitate a generaţiei sale. Acum,

experienţa omului furat de timpul lui, furat de viaţă, rămas alături de ea, sau în urma ei, aparţine firescului.

„Putrezeau steaguri albe pe cîmp, putrezeau steaguri albe
Şi inima lumii, inima mea cînta un cîntec de moarte povestind despre apele stranii.
Nimic n-a fost pentru tine, iubitule... Rugineşte
în pahar, lumina, că un ochiu la fereastră.
- Dragostea mea, nimic n-a fost pentru tine.
Os lîngă os, bătrînii înserează.
E un copil sub frunte care plînge,
e o minune în lucruri care nu se mai împlineşte”.

Minunea totuşi s-a împlinit, din clipa în care poetul poate numi. Muţenia e numai o amintire:

„După ce devii mut
se-ntîmplă silabe într-adevăr cu adevărat”.

Totul se petrece într-un veac obosit, într-un tîrziu şi într-un „acolo“ de certe reminiscenţe concentraţionare:

„Acolo unde zăpada nu ninge niciodată
Acolo - viaţa ucide şi acuză,
Acolo e o umezeală extraordinară,
e o noapte cum nici un muritor n-a mai ştiut vreodată,
acolo vîntul nu e simplu şi cînd bate
vîntul numai ca să aducă întuneric bate (...)
Acolo ţinutul e sterp, e aspru
belşug înăuntru
anotimpul înăuntru
în singur, înăuntru, în brut
acolo, înăuntru
din tot ce-au crezut profeţii nu s-a adeverit niciodată nimic acolo
cineva umblă prin ţară, cineva plînge (...)
acolo,
topit, mort,
fără sînge şi pleoape,
fără cerguri şi imnuri

o pasăre oarbă se-nchină
la Lună şi putrezeşte sub ape”.

Acolo, întunericul e călător neobosit printre lucruri şi oameni şi-i goleşte de sens:

„O să se facă tîrziu ca într-o rugăciune
ori o să se facă urît ca într-un coşmar (...)
Noaptea tuşesc oamenii şi copacii.
Latră un cîine, cade o frunză pustie.
S-au întors cuvintele în sălbăticie,
iar întunericul umbală printre cruci ca un copil“.

Acest timp împietrit este un timp al fricii:

„Din fiecare lipsea cite o parte
fiecare avea o parte în plus
Şi le era tuturora frică
de frica de a nu pierde mai mult
sau de a se reîntîlni - sufleteşte străini - cu cioburile lipsă“.

Acelui om care-şi pierduse faţa la Michaux, Ion Caraion îi dăruieşte un frate de priveghi:

„Şi a spus două vorbe - şi era o cenuşe cumplită
şi a spus trei vorbe - şi s-a speriat
şi atunci a închis ochii.
A închis ochii şi a spus: din mine a rămas doar frica
şi pe urmă n-a mai înţeles nici unde e melancolie, nici unde-i sînt mîinile, nici unde e timpul.
Şi era o cenuşe cumplită”.

Sau:

„Cleioase, apele somnului nu aduc alinarea
Rămîne să te închizi în morţi, să te rostogoleşti cu
piatra, să devii piatră, soare, aer, foc dăruite în sacrificiu semenului”.

Sau:

Semăn cu iarba - călcaţi-mă!
Semăn cu soarele - încălziţi-vă!
Semăn cu aerul - beţi-mă!
Semăn cu focul - iubiţi-vă!"

Deoarece în acest „înăuntru” în care vîntul, dacă bate, este pentru a spori întunericul, în care zăpada nu este decît aceea care n-a nins niciodată, în care ploile au intenţii categorice, în care inima nu mai tresare decît la întîlnirea cu morţii, în care „viaţa e totdeauna aşa cum nu trebuie să fie viaţa”, ia naştere o înţelegere diferită a rosturilor care depăşeşte simpla metamorfoză a verbelor, adverbelor, proverbelor, din prea modestul ca intenţii poem ce slujeşte drept prefaţă volumului. Nu o alhimie a cuvintelor cuprinde această „Dimineaţă a nimănui”, ci o recucerire a sensurilor. Dar Ion Caraion este mereu mai obosit decît propriile sale versuri. Epitaful ce încheie volumul poartă în culoarea sa aproape eminesciană, aceeaşi pecete amară a renunţării:

„Din tot ce-am spus, din tot ce vrem
rămîne o lacrimă năucă
pe fundul vreunui vechi poem
care şi el o să se ducă
aşa cum altele s-au dus
şi-n urma noastră,-n urma lui
răstoarnă paltini alt apus
prin ochii cine ştie cui
ca-ntr-un pahar de apă-n care
fîntîna-ntreagă s-a tîrît
să-şi moară ultima răcoare
sau nici atît... sau nici atît“.

O resemnare pe care volumul de faţă o dezminte. Ori de cîte ori renunţă la metaforă, Ion Caraion intră în zonele esenţiale în care poezia devine transparenţă. Ceea ce n-am fi putut bănui din *Panopticum*. A fost deci nevoie de două debuturi şi de descoperirea acestui tărîm înăuntrul amarului pentru ca Ion Caraion să devină ceea ce este azi: o prezenţă lirică incontestabilă.

6 ianuarie 1968

Multă vreme n-am putut deschide cartea Evgheniei Semionova Guinzburg din pricina unei prefeţe. Pînă în clipa în care m-am hotărît să trec peste acest obstacol, pentru a descoperi în *Le Vertige* una din cele mai depline mărturii despre universul concentraţionar din Uniunea Sovietică.

Dar cum obstacolul de care pomeneam are importanţa şi mai ales semnificaţia lui, putînd să păteze însăşi valoarea acestei excepţionale mărturii, nu-l voi trece sub tăcere.

Evghenia Guinzburg este o comunistă, arestată în vremea marii terori, în 1937, şi care a petrecut 18 ani în închisori şi lagăre. Ea este şi mama scriitorului Axionov. Cartea de faţă nu cuprinde decît primii trei ani ai calvarului ei, şi a fost scrisă pentru a fi publicată în Uniunea Sovietică. Ceea ce nu s-a întîmplat încă. Volumul a apărut mai întîi în Italia, la editura Mondadori, şi apoi în Franţa, la editura Seuil.

Însoţită cum spuneam de o prefaţă. Care nu ştim ce este: fie o măsură de prudenţă a editorului italian pentru a împiedica pedepsirea autoarei în Rusia, fie o măsură tactă a ei, pentru ca volumul să poată apărea în Uniunea Sovietică, fie propria ei convingere. În această prefaţă autoarea, atribuind oroarea trăită „cultului personalităţii”, adică numai lui Stalin, laudă partidul comunist din Uniunea Sovietică, revenit la adevărurile leniniste, şi arată c-a rămas ea însăşi, de-a lungul tuturor încercărilor, comunistă. Dacă e vorba de o măsură de prudenţă sau de una tactică, pata pe care această prefaţă o aruncă asupra mărturiei este minimă, dacă a treia ipoteză e adevărată, atunci valoarea însăşi a acestui jurnal de infern este pusă în chestiune.

N-ar fi prima oară. S-au văzut comunişti publicînd în libertate astfel de cărţi, şi declarînd în final că atîtea încercări n-au izbutit să clatine credinţa lor comunistă. Şi s-au găsit şi oameni care să considere o astfel de credinţă, nezguduită de încercări, admirabilă, şi s-o compare cu credinţa pur şi simplu. E timpul ca această comparaţie complet falsă între fanatismul comunist şi credinţa unui

creştin, care sub ororile inchiziţiei continua să fie creştin, să înceteze. Un creştin se află supus unei ordini transcendentale. Dumnezeu poate fi trădat de oamenii care alcătuiesc biserica, fără ca prin aceasta calitatea sa divină să fie anulată. Dar partidul nu este o valoare transcendentală. El nu este depozitarul unui mesagiu divin, şi dreptatea lui nu se înfăptuieşte într-o viaţă viitoare, ci aici şi acum. Partidul este ceea ce oamenii de partid fac din el, iar nu o entitate independentă. Cum poate deci partidul să nu greşească în vreme ce oamenii ce-l constituie greşesc? Unde este izolat „spiritul partidului" pentru a rămîne pur în mijlocul grozăviilor dezlănţuite de oamenii de partid?

Răspunsul cel mai simplist este „cultul personalităţii". Ceea ce implică o „personalitate", adică Stalin, dar şi membrii de partid, gata să întreţină acest cult, deci la un loc destui membri de partid pentru a exprima acest partid. În măsura în care membrii şi conducerea acestui partid s-au umplut cu sînge, acelaşi sînge s-a revărsat şi asupra partidului care, istoric, a fost discreditat. Că printre victimele terorii s-au aflat şi membri de partid, e un fenomen caracteristic revoluţiilor care, deseori, îşi lichidează în primul rînd părtaşii. Ceea ce nu înseamnă în nici un fel că partidul este salvat prin victimele lui, comuniste, ci doar implicat în propriul lui proces de descompunere. Iar descompunerea nu înseamnă puritate.

Drept care, fie Evghenia Guinzburg a trăit şi altfel decît pe planul suferinţei personale marea persecuţie, şi atunci nu mai poate crede în partid, nici declara că este comunistă; fie a rămas comunistă dar atunci suferinţa n-a izbit-o decît prin faptul că era prost distribuită, putînd să fie impusă şi membrilor de partid - categorie privilegiată - şi nu numai opozanţilor sau victimelor de rînd.

În orice caz, argumentul acesta în aparenţă generos, - unii îl găsesc chiar sublim - de a fi rămas comunist, chiar după

ce ai suferit din pricina comunismului, este unul din cele mai eronate ce pot exista, dovedind o închistare a judecăţii, şi cea mai certă posibilitate ca totul să reînceapă, în oroare, de la capăt. Libertatea, ca şi suferinţa, este indivizibilă. Ori recunoşti celui care nu-ţi împărtăşeşte părerea dreptul de a nu suferi din această pricină, şi atunci eşti liber tu însuţi, ori îi negi acest drept, şi din acea clipă te expui personal şi acestei ne-libertăţi, şi acestei suferinţe. Excesul suferinţei a fost probabil datorat nebuniei unui Stalin, principiul ei se află însă în rădăcinile leniniste, în însăşi datele de bază ale unui partid, care nu admitea controversa, şi cu atît mai puţin opoziţia.

Deci procesul de conştiinţă al unei Evghenia Guinzburg n-ar fi trebuit să fie decît acela al trezirii progresive: între ea şi cei ce o surghiuneau, diferenţa se afla în modalităţi dar nu în structură: de propria ei persecuţie urma, în mod normal, să se simtă ea însăşi vinovată, în măsura în care sistemul sau doctrina la care aderase cu avînt, o presupunea pentru alţii. Singura atitudine conştientă ni se pare evident renunţarea la o doctrină care implică astfel de dezvoltări aberante, iar nu despărţirea doctrinei de cei ce o aplică şi transmutarea ei într-un fel de los închis, sacru, în care realitatea n-o poate atinge. Nu trebuie făurite altare pentru sistemele clădite de oameni, aceste sisteme se verifică prin punerea lor în aplicare şi prin oamenii care le pun în aplicare, şi nu pot fi decît salvate şi condamnate odată cu aceşti oameni. Dacă a existat vreodată comunismul rus, atunci el a murit nu odată cu arestarea primilor comunişti, în noaptea patologic populată de umbre a lui Stalin, și în clipa în care au fost arestaţi şi au avut de suferit (după ce trecuse prima furie revoluţionară) cei ce nu erau de acord cu sistemul comunist. Şi cum să nu ne revină în minte cuvintele - profetice - ale Rosei Luxembourg „libertatea înseamnă libertate pentru cei care nu sînt de părerea ta“. Buimăceala sau ameţeala de care e cuprinsă

Evghenia Guinzburg, în primele luni de suferinţă, acea impresie de absurd, de a nu mai înţelege ce se petrece cu ea, vin tocmai din faptul că era obişnuită cu ideea de a fi ciocanul iar nu nicovala lovită de acest ciocan. Că partidul comunist a devenit un ciudat ciocan-nicovală, s-a rupt în două şi a lovit în el însuşi, nu înseamnă că astfel şi-a menţinut adevărul. Preferăm deci să socotim această prefaţă o manevră tactică, spre a putea deschide cartea Evgheniei Guinzburg.

În *Antimemoriile* sale, André Malraux aminteşte de o convorbire cu Georges Bernanos în cursul căreia amîndoi văd în universul concentraţionar semnul reapariţiei lui Satana în lume. Sau, mai precis, (deoarece din lume Satana n-a fost niciodată absent), domnia lui Satana asupra lumii de azi.

„Satana - scrie André Malraux - înseamnă degradarea". „Lagărul nu este numai locul în care omul este pus să sufere, ci acela exact în care, prin deriziune, se organizează lichidarea sa fizică desigur, dar, mai presus de orice, lichidarea morală, desfiinţarea statutului de om".

În aceste pagini din *Antimemorii* André Malraux se referă la lagărele naziste. Cartea Evgheniei Guinzburg aminteşte (dacă mai era nevoie, după vasta documentare asupra acestui subiect), că lagărele sovietice, în ciuda faptului că n-aveau camere de gaz, nu s-au situat întru nimic mai prejos în această întreprindere de deriziune. Dealtminteri scriitorul iugoslav, Mihailov, n-a fost el arestat anii trecuţi în Iugoslavia, pentru a fi spus, printre altele că naziştii au luat drept model pentru lagărele lor, lagărele sovietice, anterioare ca dată? S-a afirmat deseori că diferenţa dintre cele două tipuri de lagăre ar fi stat în faptul că naziştii au organizat ştiinţific exterminarea, pe cînd la ruşi, clima siberiana şi exigenţele de lucru au fost singurii factori vinovaţi de lichidarea a milioane de oameni. Nimic mai fals. La ruşi, exterminarea nu era organizată ştiinţific pentru că

spiritul rusesc nu este predispus la astfel de studii exacte şi meticuloase, dar a fost organizată totuşi administrativ şi metodic, puterile administraţiei în Rusia fiind exorbitante încă de sub ţari. Că torturile poliţiei sovietice nu erau întru nimc mai prejos de cele ale Gestapoului, se ştie; că deriziunea în lagărele sovietice atingea aceleaşi dimensiuni ca în cele naziste, se admite mai greu.

Le Vertige de Evghenia Guinzburg are meritul de a ne-o dovedi o dată mai mult.

Nu vom rezuma, pentru că suferinţa nu poate fi rezumată. Ea înseamnă o înşiruire de clipe prin care timpul devine maleabil şi capabil de cele mai stranii metamorfoze: înlemnit în nesfirşirea zilei în celula izolată, - despărţit de anotimpuri, ca închis în propria lui durată, nesfîrşirea lui, monotonia în care-i pierzi rostul, înseamnă primul mare chin dintr-o serie de chinuri paralele. Nu vom rezuma pentru că o progresiune neîncetată a răului de abia de mai poate fi resimţită într-un peisaj generalizat al durerii. Cînd prizonierele, după doi ani de izolare, urlă în loc să vorbească, pentru a-şi da seama că n-au uitat cuvintele şi nu li s-au stins coardele vocale, ce li se poate întîmpla mai rău? Şi totuşi se poate: vagonul acela de vite, în care sînt îngrămădite şi transportate, cu o raţie de apă minimă, săptămîni de-a lungul Siberiei. Cînd după acest transport, în care fiecare fărîmă de aer era un bun nepreţuit, ele ies din vagoane şi pot în sfîrşit respira, ce li se poate întîmpla mai rău? Ca aerul de la Kolyma să-i ucidă prin răceala lui. Şi aşa mai departe. Drumul ce coboară în infern nu are trepte? Dimpotrivă, nenumărate. Chinul e o treaptă, dar alta este de a tăia pomii sub 40 de grade, în îngheţul nordului, cu zdrenţe pe tine, resturi din rochia de vară cu care ai fost arestată, sau a uniformei de bumbac cu care ai plecat din închisoare, iar în picioare ce a mai rămas dintr-o espadrilă fără tălpi. Şi nu e un hazard. Hainele se dau în lagărele sovietice după inculpare, după articolul de lege pe baza

căruia ai fost judecat, după gradul de exterminare la care eşti supus.

În această suferinţă: o femeie. A cărei luciditate dezminte în fiecare moment rîndurile prefeţei. Care nu numai că vede şi descrie, dar participă la fiecare soartă în parte. Şi care suferă - se simte chiar dacă nu se spune - de a fi fost vreodată de partea ciocanului, - ea, acum nicovală - cu toate că singurul vinovat i se pare Stalin, iar nu sistemul care împarte pe oameni în două. Şi care, mai presus de orice, îşi dă seama că totul trebuie spus. Fiecare soartă reamintită, cu fiecare nume, înlocuind crucea de mormînt la care orice om are dreptul şi de care au fost lipsite milioanele de victime pierite prin zăpezi anonime, sau în beciuri tăinuite. Măcar atît de reînscris într-o Chartă a bietelor drepturi ale omului de azi: dreptul la mormînt, la amintirea faptului că o dată ai trecut pe acest pămînt, c-ai existat. Ţările gropilor comune se oferă ele înşile judecăţii de mîine. Ţările fără morminte sînt ţările care au distrus din om pînă şi amintirea trecerii lui pe pămînt.

Nu e singurul merit al unor astfel de mărturii. Trebuie să ştim tot ce a fost în stare să înfăptuiască omul în vremurile noastre. În rău dar şi în bine. Pentru că atunci cînd ajuns în ultimul grad de subalimentare, mîncat de scorbut, măcinat de inaniţie, împarţi un fruct pe care ai pus mîna în mod miraculos, cu un semen, înseamnă un act de eroism, Pentru că atunci cînd îţi menţii capul treaz în doi ani de singurătate absolută, recitîndu-ţi versuri sau compunîndu-le și memorizîndu-le, înseamnă c-ai fost un om peste puterile omeneşti, Pentru că dacă ţi se oferă, în loc să dormi afară pe minus 40 de grade, un culcuş cald, în schimbul faptului de a-ţi trăda semenii, refuzi, tot eroism înseamnă. Trebuie să ştim c-au existat oameni pentru care orice se plătea cu acest preţ şi care au ştiut totuşi s-o păstreze. Şi trebuie să-i cunoaştem şi pe ceilalţi faţă de care jivina şi şarpele sînt

figurile înseşi ale blîndeţii. Trebuie să ne cunoaştem martirii şi să nu ne uităm monştrii.

27 ianuarie 1968

Într-o imaginară întrebare pusă unui doctor şi el imaginar, tînărul scriitor sovietic Vladimir Bukovsky exclama „Nu sînt în stare să respir pînă în fund, ca şi cum ceva m-ar stingheri sau n-ar fi destul aer... şi uneori îmi vine o poftă fără de margini să respir din plin. Mi se întîmplă mai ales primăvara. Să nu crezi doctore că mă plîng. Pot să lucrez şi chiar să respir, adică să inspir oxigen. Nimic de spus. Singurul lucru care-mi este cu neputinţă este să suspin, cu unul din acele suspine care să-mi răcorească sufletul. La oricare încercare, nu ajung să merg pînă la capăt, ca şi cum ceva m-ar stingheri, ca şi cum aş duce lipsă de aer. Cum să-ţi explic, doctore, ca să înţelegi cu adevărat?“

S-a ivit deci în Rusia o generaţie care-şi cere dreptul la respiraţie. De respirat, în Uniunea Sovietică, nu mai respiră aproape nimeni de la revoluţie încoace. Se inspira Oxigen, se lucra, se mai inspira iarăşi oxigen, şi din cînd în cînd se murea. Dar lipsa respiraţiei devenise o obişnuinţă, o tradiţie. Gazul carbonic din aerul închis, intoxicase organismele, memoria. Oamenii închirciţi de pe întinsul Rusiei, trăiau cu puţin oxigen, dar fără aer.

Şi iată-i din nou pe cei care-şi reclamă acest drept elementar: să respire. Răspunsul puterii e grabnic, acelaşi din octombrie 1917 încoace; mai puţin năpraznic rostit şi cu voce mai şoptită, dar în esenţa lui acelaşi: procesul şi închisoarea. Adică tăcerea. Cînd ne vom degaja de tratate şi teorii, cînd vom privi cu ochii viitorului istoria Rusiei din ultimii 50 de ani, vom defini probabil regimul instaurat acolo în cu totul alţi termeni ca în clipa de faţă. Marxismul şi comunismul sînt epitete - camuflaj pentru marea realitate care de la tătari încoace circulă în efluvii putrede prin vinele

Rusiei: secretul. Beciul, închisoarea, knutul, şi pe deasupra: secretul.

Proces deci pentru Vladimir Bukovsky, în august 1967. Proces pentru Eugen Kucşev. După cum fusese proces pentru Siniavski şi Daniel. Proces acum pentru Guinzburg, Galanskov, Dobrovolski, Viera Laşkova. Proces mîine pentru Vadim Delaunay. De ultimul proces de la Moscova n-a vorbit în presa sovietică decît un singur ziar, *Vecernia Moscova*, şi doar în cîteva rînduri. Nu trebuie ca Rusia să ştie că are o nouă generaţie care rupe cu tradiţia lipsei de respiraţie şi-şi cere dreptul la aer. Pentru că nevoia de aer, se ştie prea bine, este contagioasă. Şi regimul vrea să prevină epidemia.

În Rusia proceselor, nu secretul este o noutate. Ci tocmai faptul că el nu mai poate fi ţinut. Ultimul proces Guinzburg-Galanskov era deci interzis publicului ca şi corespondenţilor străini. Dar un general, pe numele lui, Grigorenko, - există tineri şi printre cei mai în vîrstă, de fapt respiraţia n-ar trebui să aibe vîrstă - a fost surprins distribuind o petiţie relativă la proces gazetarilor occidentali din afara sălii. Generalul a fost arestat. Apoi a fost liberat. Pînă la viitoarea arestare sau internare în spitalul de boli mentale. Unde a mai fost sechestrat. Şi unde nu s-a vindecat de pofta de aer. De abia fusese arestat generalul şi o altă „petiţie-protest“ a fost înmînată gazetarilor occidentali. Semnată tot de doi reci- divişti. De soţia lui Daniel, Larissa Daniel, care mai trimesese o scrisoare pentru a protesta împotriva tratamentului de exterminare la care este supus soţul ei într-un lagăr de concentrare, şi de nepotul fostului ministru de externe al lui Stalin, Pavel Litvinov. Fost asistent la facultatea de ştiinţe din Moscova, azi dat afară, Pavel Litvinov e şi el un recidivist. El trimesese în Occident o retranscriere a procesului lui Bukovski, în ciuda presiunilor poliţiei politice. Cînd aceste presiuni se făcuseră mai

insistente, trimesese şi darea de seamă a interogatoriului la care-l supuseseră poliţiştii.

Pavel Litvinov a spus gazetarilor occidentali: „În ţara noastră, toate persoanele care au depăşit 40 de ani se tem de orice. E genul de frică descrisă de scriitorul englez George Orwell în *1984*. Generaţia mea are deci datoria de a schimba această stare de lucruri”. Şi adăogase: „Oamenilor din generaţia mea le recomand să spună sincer ceea ce gîndesc”. Şi oamenii din generaţia lui Pavel Litvinov încep să spună ceea ce gîndesc. Asociaţia din care făceau parte cei mai mulţi dintre tinerii arestaţi, *Smog*, tocmai în acest scop fusese creată: pentru adevăr. Revistele clandestine de asemenea. Dealtminteri, această pasiune a adevărului a împins pe tinerii ”clandestini” să-şi dea în reviste numele şi adresa. E o clandestinitate de stil special, o clandestinitate cu faţa descoperită. Nu numai în reviste şi în manifestaţii, dar şi la procese a început să se spună adevărul. Guinzburg a replicat îndîrjit judecătorilor săi: „Sînt gata să mor dar nu să şi mint pentru patria mea”. Galanskov a avertizat: „Cîştigaţi o bătălie. Dar pierdeţi războiul împotriva democraţiei”. Bukovsky a exclamat: „N-avem nevoie de libertatea voastră rezervată celor care sînt pentru voi, şi interzisă celor care sînt împotrivă”. Şi a continuat: „Nu-mi pare rău c-am organizat această manifestaţie, (manifestaţia pentru Siniavski şi Daniel). Cînd voi fi din nou liber, voi organiza din nou manifestaţii”.

Din aceste fraze şi aceste atitudini, alte concluzii. Mai întîi toţi cei judecaţi azi, mai fuseseră arestaţi sau închişi în azilul de nebuni. Ieri, în Rusia, cel închis o dată, înţelegea. Se resemna. Azi înţelege contrariul: reîncepe. Iar pentru un scriitor arestat se ridică zece care îşi iau riscul arestării. În loc să mai intimideze, ca în trecut, represiunea întăreîtă. În sfîrşit, solidaritatea joacă din nou un rol, Galanskov este arestat pentru a fi luat apărarea lui Siniavski şi Daniel, Guinzburg, care trimesese în Occident o carte albă asupra

procesului Siniavski-Daniel, este arestat pentru a fi participat la o manifestaţie organizată în favoarea lui Galanskov, închis înaintea lui. Azi Pavel Litvinov îşi pierde postul şi riscă arestarea protestînd împotriva procesului lui Guinzburg şi Galanskov. Un fir nou leagă actuala generaţie. Nu e numai firul de sînge al victimelor (urma lui nu se pierduse niciodată total în Rusia), e şi firul fidelităţii şi al curajului.

Iar judecătorii de la Moscova cîştigă nişte biete bătălii într-un război pierdut mai dinainte. Şi totuşi Galanskov îi avertizase: „E inutil să mai cîntaţi marşurile voastre funebre. Eu mă ridic. Şi nu mă vor putea ucide nici laşitatea, nici plumbul”.

10 februarie 1968

Dramaturgia românească, mai sleită parcă, decît poezia sau romanul - ce şi-au revenit mai repede în fire şi în valoare - dramaturiga aceasta ni se pare a fi dobîndit ca un fel de certificat de existenţă o dată cu apariţia „tragediei în patru tablouri” - *Iona* - de Marin Sorescu.

Iona, pescarul nenorocului nostru al tuturor, care-şi perindă lipsa de viaţă din pîntec de peşte în pîntec de peşte (deoarece peştii se înghit la nesfirşit unii pe alţii - un ştiam aceasta de totdeauna? - şi cel îmbucat de un chit, va spinteca mereu pîntece de peşti în căutarea de aer curat şi de orizont, pînă îşi va da seama că orizontul el însuşi nu e decît un imens pîntec de peşte), Iona nenorocosul reprezintă norocul însuşi al scenei româneşti ce are astfel prilejul şi şansa să iasă din provincialismul său care, după ce a fost ideologic, a rămas acum doar realist. Marin Sorescu propune forme şi o problematică, amîndouă contemporane. Ceea ce nu înseamnă că Marin Sorescu este neapărat „modernist”. Cînd ideile metafizice ard, cum ard la Marin Sorescu, forma, la urma urmei, n-are de ce să

devină o problemă în sine. Lungul monolog al lui Iona reprezintă o singură, o interminabilă întrebare, e o parabolă ascunsă, un profetism deandoaselea, îndoit, modest, răbdător, cît o viaţă de om. Şi numai atunci cînd Iona îşi dă seama că drumul acestei vieţi s-a rătăcit, iar nu el de pe acest drum, numai atunci, după ce spintecase peşti după peşti, se spintecă pe el însuşi, nu într-o exaltare a neantului, cum credea Vladimir Streinu care-l îndemna pe Marin Sorescu spre viziuni mai senine, mai înflăcărate de „ideal“, ci tocmai pentru că „nu se lasă“, cum singur o spune, din speranţa că „dincolo" se află drumul cel bun, din revelaţia că „totul este invers".

Inversul a ce? A acestei ferecări în care se scurge existenţa. A acestei lumi în care ducem lipsă pînă şi de un exemplu de înviere. Ne-am mulţumi numai cu un exemplu: „Că noi oamenii numai atîta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniştiţi pe la casele noastre, să murim bine, omeneşte, pe la casele noastre”. Dar Dumnezeu - retras din orizontul nostru, din conştiinţa noastră, Dumnezeu atît de deseori alungat din epoca noastră, e „înmormîntat, la capătul puterilor şi nici nu mai are glas să urle pînă la oameni: «Oameni buni, învierea se amînă!»“. Cu Dumnezeu în mormînt, cu el însuşi prins în capcana burţii de peşte, ce poate face Iona? Să-şi caute semenii? Semenii trec - şi ei prinşi de Peşte - semenii nu vorbesc şi nu din comunicarea cu ei îşi poate hrăni Iona speranţa. Pentru că acest Iona este o figură a speranţei îndărătnice, pînă la ultimul gest pe care-l înfăptuieşte tot în sensul speranţei. Atît de obsesivă e această speranţă, încît îl împinge pe Iona la o serie de gesturi mereu desfăşurate împotriva evidenţei, împotriva realităţii. Realitatea aceasta e: după ce a fost un pescar nenorocos care-şi transportă de acasă bocalul cu peştişori ca, pînă la urmă, să-i pescuiască din bocal şi să-şi dea astfel iluzia că, n-a stat cu năvodul degeaba în apă, Iona a devenit pescarul înghiţit de chit.

Prizonier, el îşi dă mai întîi iluzia libertăţii. Se plimbă prin pîntecele peştelui rostind: „Pot să merg, uite, pot să merg încolo”. Dă de o limită, se întoarce, repetă: „Pot să merg încoace”. Şi iar dă de limite. Nu recunoaşte. Conchide: „Pot să merg unde vreau. Fac ce vreau”. Primul peşte e înghiţit de al doilea. Iona îşi deschide cu unghiile, el însuşi devenit, de îndîrjire, o unghie uriaşă, - o fereastră. Prin care intră dintr-un peşte într-altul. Se linişteşte cum poate: „Mă miram eu să se termine atît de repede”. Şi atunci speranţa ia un alt chip: se gîndeşte la maică-sa şi-i scrie, cu sîngele lui, un bilet rugînd-o să-l mai nască o dată. Nu i s-a întîmplat să trăiască după pofta inimii lui? Poate a doua oară? „Şi dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Şi dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atîta şi naşte-mă mereu”. Bilet pe care, bineînţeles, n-are cum să-l trimită. Nu se dă bătut. „Cînd ies de aici, am de gînd să opresc primul om întîlnit şi să-l întreb: „Ce mai faci? Sînt plin de planuri”. Şi aşa, într-un nesfîrşit dialog cu el însuşi, cînd încurajîndu-se, cînd certîndu-se pe sine, Iona trece din pîntec de peşte în pîntec de peşte pînă ce, cu barba albă a schivnicilor de pe fresce, suit pe o movilă dintr-o burtă de peşte, ce vede? „Orizontul. - Ce e orizontul ăla? - O burtă de peşte. - Şi după burtă ce vine? - Alt orizont. - Ce e orizontul acela? - O burtă de peşte uriaş. - Ia mai uită-te odată. - Ce-ai văzut? - Nimic decît un şir nesfîrşit de burţi”... Luminat Iona descoperă: „Toate lucrurile sînt peşti. Trăim şi noi cum putem înăuntru”. Dar nici atunci nu se lasă. Descoperă: „Şi acum, dacă stau şi mă gîndesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greşit-o... Iona, Iona! E invers. Totul e invers”. Ultimul strigăt este iarăşi al speranţei: „Răzbim noi cumva la lumină”. Şi murind: „Aşa, poate pe aici, dăm de mai puţini peşti”.

Am insistat asupra speranţei, numai în măsura în care Vladimir Streinu i-a şi reproşat lui Marin Sorescu pesimismul

său, gata să se urce, la rîndul lui, pe o colină şi să-i strige, de la o generaţie la alta, spre a-l face să înţeleagă „că un ideal hrănit cu o viaţă de om e soluţia cel puţin a eliberării”. Să-i strige deci: „Marine, Ma-rineee! E invers. Totul e invers”.

Nu, Marin Sorescu, nu e invers. E exact cum trebuie să fie. Un text de teatru major, hrănit nu dintr-un ideal - Idealul nu hrăneşte neapărat arta, am avut, dimpotrivă dovada secătuirii ei - ci din acea permanentă întrebare asupra destinului omenesc care, de la antici şi pînă azi, constituie adevărata, unica substanţă a artei. Cînd zeii sînt prezenţi, atunci întrebarea poate primi un răspuns. Cu toate că plîngerea lui Iov nu e totdeauna răsplătită cu un răspuns. Cînd însă învierea se amînă, şi Dumnezeu nu mai poate ieşi din mormînt, şi lespezile mormîntului „nu se mai pot deschide ca petalele unui nufăr”, dialogul devine îndărătnicul, tragicul monolog al omului în căutare de sens. De aceea Iona se intitulează „tragedie”. Şi numai prin tragedie forţăm destinul să-şi arate faţa, iar nu prin optimisme care se rezolvă pe plan uman şi istoric, cum ştim că s-a rezolvat. Ca şi „idealurile”.

17 februarie 1968

Într-una din cronicile denumite de el însuşi „elementare”, Ştefan Bănulescu referindu-se la primul volum din *Morometii* lui Marin Preda scria: „Se spune că *Morometii* au avut o primire triumfală în 1950 şi cît? Parcurgem cronicile de la apariţia cărţii, studiile, referinţele, tangenţele eseistice. În majoritate, cartea le scapă. În plus, alinierea ei cu producţiile confuze şi în afara literaturii, de care azi nu mai ştie nimeni, pare fantastică”. Şi în încheiere, această întrebare: „Ne cunoaştem la timp scriitorii? Apare volumul al doilea al *Morometilor*. Oferă încă o şansă?”

Am ales acest citat mai întîi pentru că această lucidă admiraţie a unuia dintre cei mai desăvîrşiţi prozatori ai generaţiei actuale, pentru singurul prozator ai generaţiei anterioare, ni se pare plină de semnificaţie. Apoi, pentru că atrage cu precizie atenţia asupra situaţiei criticii de ieri ale cărei consecinţe se mai simt şi azi. În sfîrşit pentru că, între timp, volumul II din *Moromeţii* apărînd, putem încerca un răspuns la întrebarea finală a lui Ştefan Bănulescu.

În ciuda cîtorva lăudabile excepţii, nici acest al doilea volum nu este înregistrat cum s-ar cuveni. După cum nu se spuseseră cele cuvenite despre primul volum al *Moromeţilor*, că umplea golul desăvîrşit care a domnit în ultimii douăzeci de ani în proza românească, tot astfel nu se subliniază îndeajuns însemnătatea celui de al doilea volum: prag în sfîrşit călcat al adevărului, de pe care s-ar putea spera că nu va mai exista o întoarcere înapoi. O imagine veridică a satului românesc de după război şterge astfel tot trandafiriul minciunii, toate vopselele cuvintelor goale care săpaseră între acest sat şi literatura despre acest sat, o prăpastie, în care dispăruse literatura şi fusese îngropată realitatea. Dacă n-ar fi decît acest aspect moral al cărţii lui Marin Preda, şi tot ar fi de-ajuns pentru a o transforma într-un eveniment. Nicolae Manolescu a insistat pe drept cuvînt asupra lui. Nicolae Manolescu este una din aceste excepţii, căci bineînţeles că ele există, deoarece există acum şi o critică literară (ceea ce în clipa apariţiei primului volum nu se întîmpla). La primul lor debut, sau la al doilea. Nicolae Manolescu, Ion Negoiţescu, Eugen Simion, Adrian Marino, Matei Călinescu, sînt tot atîtea nume care asigură scriitorului român o lectură şi o privire de calitate, dezbărată de ochelarii ideologiei şi în care se oglindeşte în schimb o problematică în sfîrşit contemporană. (întrevederea dintre Eugen Simion şi Marin Preda, recent publicată de *Gazeta Literară*, este exemplară din acest punct de vedere). Dar în acelaşi timp, condeierii care n-au

decît legături false cu orice fel de critică, perpetuează în presa literară, sub alţi termeni şi alte măşti, năravuri mai vechi. Unul dintre ele este lipsa voită a oricărei perspective riscate de istorie literară. Riscul de a distinge dintr-o producţie curentă, rămasă încă sub nivelul literaturii, cartea ce ţi se pare menită a înfrunta timpul. De aceea, revistele din România sînt pline de „referate de lectură" în care învălmăşeala valorilor este egală cu lipsa de valoare a referentului. Ceea ce explica de ce o carte ca *Iarna Bărbaţilor* a lui Ştefan Bănulescu n-a fost salutată drept ceea ce era: un act de reînviere literară, de ce despre *Iona* lui Marin Sorescu nu s-a spus încă ceea ce era normal să se spună, şi anume că dă fiinţă unei noi dramaturgii româneşti, şi de ce Ion Alexandru, o supremă şansă a poeziei metafizice, a fost pus pe acelaşi plan cu atîţia poeţi fără valoare. De ce în sfîrşit, despre acest al doilea volum din *Moromeţii* se pierd paragrafe întregi, pentru a se vedea în istoria literaturilor care sînt autorii care au dat o urmare unui prim volum şi dacă au avut dreptate de a o face. Acest gen de referenţi au o obsesie: de a umple rîndurile, de unde interminabilele introduceri fără raport, sau în raport superficial cu subiectul, şi tot atît de interminabilele citate care n-au cele mai deseori justificarea vreunui comentariu original. Există o grafomanie a „referinţelor" care n-are egal decît „grafomania" falşilor prozatori sau falşilor poeţi, pînă ieri plătiţi cu rîndul şi cărora un astfel de îndemn extra-literar le provoca o sete patologică de opere complete.

Unor astfel de consecinţe ale stărilor de ieri, unei astfel de prelungiri a lui ieri în azi, îi datorăm şi această primire „modestă" a cărţii lui Marin Preda. Desigur, se insistă asupra faptului că această carte spune pentru prima oară „adevărul integral" asupra stării ţărănimii în „transformările" din ultimii ani. Se spune acest lucru, dar nu i se măsoară importanţa reală. Fie faptele care au dus la colectivizare sînt considerate ca nişte „tragedii optimiste"

ale istoriei (de ce optimiste, dintr-un vechi năravde conformism ideologic, nu-i aşa?) fie se insistă asupra inevitabilelor „frămîntări” pe care le aduce „progresul”, fie se subliniază rolul „pozitiv” al lui Niculaie Moromete, activistul de partid, opus bătrînului Moromete, tradiţionalistului Moromete. Într-un stil mai veridic am asista la cunoscuta luptă între nou şi vechi. De fapt, există numai o discuţie dintre „satul vechi” (ar fi mai just să-i spunem un fel autentic şi tradiţional ţărănesc de a privi lumea) şi „satul nou“, adică o încercare de a crede că natura umană poate fi violată pentru a aduce un ipotetic bine absolut în bătătură şi printre oameni. O discuţie între bătrînul Moromete şi tînărul Moromete. Şi pînă la sfîrşit cine are dreptate, bătrînul Moromete care ştie că „socoteala ciobanului” nu e niciodată achitată, că întrebarea şi nedumerirea sînt de cînd lumea, şi nesfîrşite ca lumea, sau tînărul Moromete care e pe punctul să-şi dea înapoi carnetul de partid şi a cărui singură obsesie devine, după moartea tatălui, de a-l regăsi măcar în vis? Cine?

Întrebarea îşi află răspunsul în carte, şi nu în cronicile asupra cărţii. De fapt, cînd deschizi volumul II din *Morometii* lui Marin Preda eşti atît de covîrşit de impresia că pentru prima oară satul românesc contemporan este aproape privit în adevărul lui, iar nu în oglinzile răsfrînte ale ideologiei care nu numai îl denaturau, dar îl anulau pur şi simplu, încît rişti în primul moment să te laşi dominat numai de această uimire a cuvîntului pentru prima oară coincizînd cu realitatea, şi numai apoi să-ţi dai seama că odată cu „Moromete“ din primul ca şi din al doilea volum, o nouă figură a ţăranului se impune în literatura română.

Marin Preda a izbutit să ne ofere deci într-o literatură suprasaturată de ţărani, o figură inedită a ţăranului. Care este ţăran prin viziune asupra lumii, iar nu prin psihologie. Idilic atîta vreme - adică idilizat - ţăranul în literatura română a devenit „real“, o ştim, odată cu *Ion* al lui

Rebreanu. Numai că din această „realitate obiectivă“ la care îl ridicase Rebreanu, nimeni nu mai părea că-l poate scoate. Rezumat la instinctele lui, volbură de sînge şi pasiuni, *Ion* părea atît de adevărat încît devenise simbol. Iar psihologia ţărănească, îşi aflase formula ei nediferenţiată şi nediferenţiabilă, care risca să se transforme în statuie. Se şi transformase. Marin Preda a îndrăznit s-o clatine, în măsura în care el însuşi se simte ţăran. E prima privire de la egal la egal aruncată asupra ţăranului român. În *Ion* diferenţierea psihologică intervenea de la dascăl, popă, învăţător în sus. Ceea ce nu înseamnă că Rebreanu ar fi aruncat asupra ţăranului o privire, superioară, condescendentă. Ci numai că această psihologie era văzută prin alta, radical diferită. Nu e vorba de clase sociale, nici de sociologie, ci de mentalităţi. Spuneam că Marin Preda priveşte de la egal la egal, şi poate că nu e cu totul exact. Mai precis, el priveşte înăuntrul lui, pentru a-şi descoperi oglinda din afară. Privirii acesteia nemijlocite, întoarsă asupra ei însăşi, îi datorăm un ţăran cum se credea că în literatura română nu poate exista decît citadinul. Complex pînă la dimensiuni în care te pierzi, existînd în cuvintele lui, dar şi alături de ele, uneori contrazicîndu-le, alteori ascunzîndu-i-le. Simplul fel de a păşi al lui Moromete presupune un nesfîrşit dialog interior, şi de ce nu, o problematică? S-a spus despre Moromete că este sucit. Desigur. Dar în măsura în care între intenţie şi realizare există la el pauza - uneori interminabilă - a gîndului şi îndoielii care face ca gestul să nu urmeze neapărat impulsului iniţial. S-a spus că bătrînul Moromete ar fi diminuat faţă de singurul pe sine şi pe lume Moromete din volumul I. Dimpotrivă, adevărata statură a lui Moromete ni se pare a se desena tocmai în acest aparent declin, cînd lumea cunoscută îi scapă, lumea lui imediată ca şi lumea mai largă, rostul lumii în general, şi cînd spectator fără putere de intervenţie îi rămîne să înlocuiască certitudinile dintîi prin întrebările de pe urmă. Moromete nu este cum s-

a pretins doar martorul fatalist al dispariţiei unui sat vechi, unui fel tradiţionalist de a fi în lume, ci acela care pune în discuţie posibilitatea sau nu de a schimba omul. Şi nu se poate aici să renunţăm la un citat esenţial, în măsura în care arată că dezbaterea din jurul lui Moromete e inexact dusă: Moromete nu e o forţă a inerţiei ţărăneşti ce se opune schimbărilor sociale, sau nu e numai atît, el este o figură a înţelepciunii care ştie că strădania de a schimba firea omului nu poate duce decît spre o pocire a lui; „Fiindcă să nu-mi spui tu mie cum e omul - monologhează Moromete - eu îl cunosc cum e făcut şi de cîte ori trebuie el să se lovească de pragul de sus ca să-l vadă pe cel de jos. De atîtea ori că în timpul ăsta neomul încalecă pe umerii lui şi pînă îşi dă seama că la urma urmei cu ce drept stă ăla pe umerii lui, îi trece şi viaţa şi abia de mai apucă să le spună şi el copiilor lui că aşa n-a fost bine şi moare. Iar copiii care îşi mai aduc aminte, bă tata a zis aşa, bine, care nu, care pe unde apucă, o ia de la cap sau învaţă de la altul cum nu e bine, că de la ta-său nu s-a priceput".

După cum Moromete nu este un învins. Dacă scopul ultim este tocmai această transmisie a înţelepciunii de la o generaţie la alta, cine învinge pe cine? Oare nu Moromete, mort, pe fiul său Niculaie, care-i caută vocea amuţită pînă şi în vis? Moromete, în volumul al doilea, devine - s-a observat - guraliv. El tăcutul, puternicul tăcut, ascultatul pentru rarele sale cuvinte, pline de tîlc, şi deseori criptice, din primul volum, îşi pierde această forţă în volumul al doilea, şi pe măsură ce nu mai domină realitatea care se desfăşoară împotriva lui, şi ca alături de el, începe să vorbească. În dodii şi altfel. Foarte clar. Adevărata lui statură începe să se deseneze odată cu această domnie a cuvîntului. La sfîrşit pentru el este cuvîntul. Mereu interogativ. Parcă şi înjurăturile - acest mod imperativ de comunicare - par să se sfîrşească mereu printr-un semn de întrebare. N-are sens să facem aici o teorie a supremaţiei

modului interogativ asupra oricărui altul. Dar trebuie să insistăm asupra acestui fapt: pe măsură ce acţiunea îi este interzisă, pe măsură ce nu se mai poate insera în concret prin acţiune, Moromete se refugiază în gîndire. Mereu se întreabă, mereu se cercetează. Cînd nu-şi scoală fiul din somn pentru a-l întreba, continuă un nesfîrşit monolog. Nu există apariţie a lui Moromete care să nu fie însoţită de această continuă gîndire. Nedumerirea i-o simţi în cel mai mic gest, pauza de care vorbeam între impulsul iniţial şi gest, este mereu prezentă. Şi nu e întîmplător faptul că obsesia lui Niculaie, după moartea tatălui său, e să-i apară în vis, vorbind. Şi că blestemul, acesta e, la început: Moromete tace.

Am mai vrea să adăugăm ceva: se vorbeşte de epică realistă. Nu e cu totul adevărat. După cum noi înşine nu sîntem cu totul în adevăr cînd pomenim de psihologie. Moromete e şi altundeva. Foarte deseori într-o prezenţă poetică. Obţinută fără efecte poetice. Există, şi Marin Preda o mărturisea în *Moromeţii*, o nostalgie a paradisului pierdut, a copilăriei ca sălaş nepătat de moarte. Nostalgie ascunsă sub aparenţele de real. Sucită în exacta măsură în care Moromete el însuşi e om „sucit”. Am arătat oare de-ajuns de ce *Moromeţii* ni se par în literatura română un moment şi o izbîndă?

2 martie 1968

Dat fiind răstimpul ce se scurge între depunerea unui manuscris şi eventuala lui publicare în România, ca şi acela - uneori mai lung - pînă ajunge prin străinătăţi, nu poţi niciodată să ştii dacă o carte pe care o ai în faţa ochilor mai reprezintă pe autorul ei, sau e o etapă depăşită. Cu atît mai mult, dacă este vorba de autori tineri a căror evoluţie poate să confirme sau, dimpotrivă, să dezică debutul.

Aşa încît nu ne putem da seama dacă *Vara buimacă* a lui Fănuş Neagu mai îngrădeşte şi acum pe acest prozator în formula nuvelei - pe care o ilustrase atît de bine Nicolae Velea - dar în care Fănuş Neagu nu se va putea simţi multă vreme la largul lui. Rareori, o imaginaţie s-a dovedit mai risipitoare cu ea însăşi. În fiecare din aceste nuvele se află materialul unui roman, şi numai romanul ar oferi un cadru destul de larg vitalităţii debordante a lui Fănuş Neagu. Vitalitate, lirism, dar şi un dar precis de a surprinde locul pe care fiecare e menit să-l ocupe în lume.

Izbesc, în primul rînd bătrînele ţărănci care n-au uitat că legătura cu pămîntul înseamnă vrajă. Iat-o pe Baba Anica din *Vara Buimacă* vorbind despre moartea ei:

„Înainte de a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grîului. Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpei. Plec şi vin cu ei pe sub pămînt şi ei or să necheze sălbatec. Caii grîului, George, au trup de grîu, cap de grîu. Tu singur o să-i auzi. «Di, caii grîului!» o să strig eu, şi o să fiu într-o căruţă cu roţi de floarea-soarelui, spiţe de cotolani de porumb, coşul - din viţă de vie împletită, şi faraoancele - patru creste de pepeni. Să mă aştepţi şi o să viu. Tat-tu şi mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să ştii unde m-am dus“.

Într-o nuvelă, încă nepublicată, *Pe Strada Mîntuleasa*, Mircea Eliade are şi el un personagiu obsedat de „tara blajinilor” situată pe undeva, pe sub pămînt. Blajinii s-ar hrăni din cojile de ouă pe care pămîntenii le aruncă, de Paşte, pe ape, să ajungă pînă la blajini. O a doua viaţă începe acolo unde te duc cărările morţii. Dar nu numai această imagine subterană ne-a dus cu gîndul la Mircea Eliade. Există în nuvelele lui Fănuş Neagu, după cum exista, şi mai evident, la Ştefan Bănulescu, o anumită orientare spre fantastic, fără a se sluji de mijloacele obişnuite ale fantasticului, ci, dimpotrivă, camuflat în densitatea realului. Poate că apropierea parţială pe care o încercăm acum între

Ştefan Bănulescu şi Fănuş Neagu, situîndu-i pe amîndoi într-o filiaţie inconştientă a lui Mircea Eliade, prin această dosire a fantasticului, să aibă şi un alt pretext: Bărăganul. Acelaşi în care personagiile lui Bănulescu fug după dropie şi bătrîna lui Fănuş Neagu ar vrea să moară de dropie, pentru că atunci cînd „mori de dropie, lumea nu te uită repede, te căinează”. Generatoare la amîndoi de fantasme fecunde, Bărăganul, bălţile, Dunărea, dau naştere unei geografii ce dublează pe aceea reală, dar nu coincide cu ea. La Fănuş Neagu, opt fete ce se scaldă în grîu, lîngă Dunăre, la lumina lunii, devin „moartea cu opt trupuri galbene”, şi pe locul unde au trecut ele, a doua zi moare o bătrînă care grebla spicele. E găsită cu furnici la gură, şi grebla ei are opt colţi, iar ulciorul opt litri.

Fănuş Neagu nu trebuie însă limitat la o geografie şi cu atît mai puţin la o tipologie, oricît de magică ar fi ea, de tip rural. După cum nici Ştefan Bănulescu nu putea fi îngrădit doar în *Dropia*. Şi nici în fantastic. De altminteri, insistăm ca această noţiune de fantastic să fie mereu pusă între ghilimele. Ea n-are nici o legătură cu literatura, oscilînd lucid între fantastic şi absurd, a lui Dumitru Ţepeneag. Nimic oniric, în acest fantastic diurn, ci doar o uşoară transparenţă a vorbelor care vehiculează şi alte sensuri decît cele cotidiene. Vorbele, la Fănuş Neagu grăiesc deseori şi despre ceea ce este necunoscut în ele, dar atîta tot. Ele nu ne trimit insistent spre mister şi nici nu-l anunţă. Alte nuvele, de altfel, se desfăşoară în medii diferite din care orice magie a dispărut.

Ar mai trebui să adăugăm că Fănuş Neagu dispune şi de un umor acut care nu trebuie confundat cu hazul. Tot atîtea calităţi pentru a tălmăci mai ales o realitate surprinsă între oglinzile paralele ale sarcasmului şi magiei.

10 martie 1968

La Galeria Iolas, o expoziţie Max Ernst. De data aceasta istoria, tirania, groaza, au aruncat umorul lui Max Ernst sub o zodie a tenebrelor. Sîntem întîmpinaţi de o întreagă Şcoală a ucigaşilor, în frunte cu Big Brother, tiranul perfect din romanul lui George Orwell, *1984*. Tiranul perfect cum numai vremile moderne l-au putut întruchipa. Tiranul domnind peste o lume dezumanizată, în care ochiul este totul. Un univers în care nu există loc în care să nu fii văzut. Într-un ungher de cameră, în pădure, pe străzile oraşului, peste tot un ochi te scrutează, ghicindu-ţi gîndurile, ceea ce în aceste gînduri a putut rămîne omenesc, pentru a le denunţa sîmburele de subversiune. Peste tot priviri, şi pe deasupra a toate, una singură, supremă, ofensivă, omniprezentă: a lui Big Brother.

Acum Big Brother, înconjurat de „şcoala de ucigaşi", se află în expoziţia lui Max Ernst. Apariţia lui coincide cu primele sculpturi în piatră ale lui Max Ernst. Sculptura nu este totuşi o formă nouă pentru el. Prima sa sculptură, *Îndrăgostiţii*, datează din 1913, dar este în lemn. Din 1934, sculptura devine unul din modurile sale privilegiate de expresie. Întîlnirea cu piatra datează din acelaşi an cînd, la vreo 2000 de metri înălţime, descoperă într-un torent de munte, împreună cu Giacometti, pietre cu forme ciudate, sculptate de natură cu o răbdare de mii de ani. Cu căruţele, Max Ernst şi Giacometti transportă pietrele unei posibile preistorii în grădina acestuia din urmă. Şi acolo, Max Ernst, după propria lui expresie, „ajută puţin natura", acuzînd unele reliefuri, insistînd asupra unui anumit desen.

De la această „preistorie dată", Max Ernst va trece odată cu seria Big Brother la o „preistorie" făurită de civilizaţie. Şi ne va oferi unul din acele „para-mituri" cu care a fost totdeauna darnic, dar care n-a luat niciodată o mai înspăimîntătoare aparenţă. Făcute de el în ghips, şi copiate apoi în piatră, statuile din Şcoala Ucigaşilor ating proporţii nemaiîntîlnite la Max Ernst, şi conţin parcă forţa hipnotică a

teocraţiilor precolombiene, evocînd monolitismul unor idoli ai „vîrstei de piatră”. O umbră de umor dăinuie chiar terorizat şi în această „para-mitologie” contemporană a spaimei; Big Brother are alături de el pe principalul său confident: Serafim, neofitul, denumit şi megafonul. Şiretenia lui Big Brother e acuzată de imbecilitatea satisfăcută a megafonului său. Şi ochii aceia oblici, făcuţi să vadă pretutindeni, sînt - după spusele lui Max Ernst - nebuni ca ochii unui cal. Suprarealismul lui Max Ernst a fost deseori parcurs de astfel de cai, mesagerii a cine ştie ce veşti, mereu fugind, mereu văzînd şi în faţa lor dar şi în spate. Nebuni şi proşti. Fantoma spaimei odată materializată, ne dă arme s-o combatem. Ucigaşii adunaţi în şcoală de Max Ernst sînt proşti, putem lupta împotriva lor. Şi Max Ernst este primul care o face, întruchipîndu-i. Întruchipare instinctivă, ca pentru dezlegarea inconştientă a unui blestem istoric. Max Ernst a mărturisit că atunci cînd a început să lucreze la aceste statui în ghips, nu ştia încotro merge. Cînd personagiul central a fost gata, l-a privit şi a exclamat: „Big Brother!“ L-a arătat soţiei lui şi a întrebat-o: „Cine e?“ Răspunsul a venit de la sine „E Big Brother“.

N-am insista atît de mult asupra acestor statui, sacrificînd restul „tablourilor-obiecte“ din expoziţia lui Max Ernst, dacă n-ar fi poate prima întîlnire majoră dintre istorie şi acest revoltat şi anarhist de totdeauna care a fost Max Ernst. Încercăm să reconstituim în gînd marea retrospectivă din 1966, de la Palazzo Grassi la Veneţia, care a confirmat, prin amploarea şi varietatea ei, că Max Ernst este desigur unul din cei mai mari artişti ai clipei de faţă. Parcurgem parcă din nou sălile palatului Grassi şi tot nu ne amintim să fi întîlnit printre „para-miturile“ lui Max Ernst, în această pădure de obsesii care-i este întreaga operă, un gest de apărare atît de vehement împotriva aberaţiilor vremii ca acest Big Brother înconjurat de acoliţii săi. La 77 de ani, Max Ernst ne dăruieşte deci, prin această expoziţie de la

Galeria Iolas, un scut împotriva tiraniei unui mereu posibil *1984*.

16 martie 1968

Rareori o ştire ne-a surprins mai mult ca sinuciderea lui Stere Popescu la Londra. Din mai multe motive. Stere Popescu se afla după premiera unui balet. Însăşi această situaţie arată că el continua pe calea şi în arta pe care o practicase din totdeauna, nefiind obligat, ca alţi intelectuali, să se îndepărteze de vocaţia sa iniţială. Bineînţeles, nu putea fi vorba pentru Stere Popescu să se impună din prima clipă în coregrafia occidentală; nimeni nu se impune lesne, cînd ia viaţa şi cariera de la capăţ, mai ales într-un peisagiu ca cel occidental în care valorile, stilurile, inovaţiile abundă şi noţiunea de concurenţă joacă - normal - un rol precumpănitor. Dar Stere Popescu montase mai multe balete de la rămînerea sa în Occident şi ele fuseseră remarcate, chiar dacă nu ajunsese încă la locul care era al său. Apoi trebuia să fi cunoscut pe acest intelectual de mare calitate, preocupat de problemele spirituale esenţiale, pentru a nu concepe că vreun eşec sau altul să-l fi putut determina la astfel de gest fără întoarcere.

Inexplicabil apoi, pentru că Stere Popescu era dintre acei oameni de ţinută care îşi acoperă tristeţea, descurajarea sau momentele de cumpănă interioară, prin masca zîmbetului aparent sau a umorului. Unul dintre acei „civilizaţi" pentru care a „părea" nu este o deghizare, ci un fel de supremă politeţe pentru semeni. Nimic la el din exteriorizările uneori excesive cu care ne-au obişnuit anumiţi intelectuali de pe meleagurile răsăritene, nici jalea balcanică, nici ţipătul slav. O pudoare care dă măsura unui om. Sub care însă, evidentă pentru oricine l-a cunoscut pe Stere Popescu, se ascundea o nemăsură a sensibilităţii, o sfîşiere, o neîncetată interogaţie, care sînt semnul - unul din

semnele - intelectualului care caută şi nu se mulţumeşte cu răspunsurile de-a gata. Sfîşiere desigur accentuată de încercarea de atîţia ani prin care trecuse, de epuizarea nervoasă la care un regim precis a supus pe intelectualii şi pe artiştii autentici, dar, bineînţeles, şi pe ne-intelectuali. Chiar azi, cînd tirania şi-a slăbit vigoarea, a rămas în epiderma oamenilor, în România, fricã răspîndită prin ţesuturi, amărăciunea în gură, sentimentul implacabil că viaţa le-a fost răpită, slăbiciunea de a nu mai putea reîncepe de la capăt, o oboseală de sfîrşit de zi şi de existenţă. Ajunge să vezi uimirea, repede transformată în panică, a unui scriitor român ce pătrunde într-o librărie occidentală, în care numărul cărţilor în loc să-l exalte, îl năuceşte la gîndul că are de recuperat douăzeci de ani de absenţă din evoluţia culturii contemporane, pentru a-ţi da seama, pentru a participa tu însuţi la această descurajare care reprezintă un produs, un păcat tot atît de capital al regimurilor comuniste ca şi genocidul. Oamenii pot fi omorîţi şi furaţi în mai multe feluri. Poţi să le furi tinereţea, poti să le omori curajul, poţi să-i laşi în viaţă descumpăniţi, frînţi, neadaptaţi la orice luptă, ca un fel de pensionari, înainte de vreme, ai propriilor lor iluzii. Poţi să-i faci să treacă prin viaţă ca visîndu-şi coşmarul.

Nu ştim dacă această stare, destul de generală pentru cei cu tinereţea mîncată de funcţionarii teroarei, va fi fost, în profunzimi, aceea a lui Stere Popescu. Bănuim totuşi că, în ciuda a ceea ce s-a numit „ţinuta” lui, nu izbutise să iasă necontaminat dintr-un astfel de univers, el care nu-şi putuse urma vocaţia întreruptă de instalarea regimului comunist, el care fusese persecutat şi care, numai cu puţin înainte de venirea lui aici, fusese scos din uitare pentru că era singurul în stare să prezinte un băiet în Occident. Cînd îşi primise succesul cuvenit prin Ciocanul fără stăpîn, la Paris, Stere Popescu, a fost acoperit de injurii, la Bucureşti, într-o campanie organizată după cel mai strict ritual

stalinist. Pentru simplul motiv că rămăsese în Occident. În mod logic, această campanie ar fi trebuit îndreptată împotriva unui regim care face dintr-un paşaport un accident unic şi la care visează o întreagă ţară. Dacă paşaportul ar fi acordat în mod normal, ca în ţările libere, atunci oamenii n-ar mai avea impresia, odată ajunşi în Occident, că se află în faţa unei ocazii ce nu se va mai reînnoi, şi că trebuie să profite, cu orice preţ, cu orice risc, de ea. România nu şi-ar mai pierde din aproape fiecare delegaţie, fiecare congres, fiecare participare la o manifestaţie internaţională, pe unul sau pe altul din cei care o reprezintă. Hemoragia aceasta continuă de valori n-ar mai avea motive să continue şi oamenii ar învăţa că o graniţă nu înseamnă un zid, ci numai un loc prin care se trece firesc. Un fel de lespede a obsesiei ar fi astfel ridicată şi, o dată cu oamenii, ar începe să circule într-un fel şi aerul, iar lumea s-ar învăţa cu respiraţia negîtuită. Ar fi, într-adevăr, simplu, atît de simplu, încît mărturisim că am ajunge să înţelegem cum o astfel de evidenţă a bunului simţ nu vizitează niciodată pe responsabilii cu astfel de treburi de la Bucureşti.

E în această existenţă a lui Stere Popescu frîntă înainte de vreme şi poate de vremuri ele înşile, ceva nefiresc, ciuntit, schilodit. Neantul a cîştigat o viaţă asupra căreia n-avea încă drepturi. Şi pentru care fiecare clipă ar fi fost, şi era, atunci cînd l-am cunoscut pe Stere Popescu, prilej de cunoaştere şi îmbogăţire interioară. Într-o artă în care, cum spunea el însuşi, se gîndeşte mai ales „cu picioarele”. Stere Popescu aducea alte ambiţii. Slujindu-se, printre cei dintîi de tăcere, ca element costitutiv în balet (întru-unul din primele sale balete din Occident doar un bucium din Bucovina venea să rupă această tăcere), cerînd mişcării nu să ilustreze, ci să se pună pe ea însăşi în discuţie, în chiar clipa săvîrşirii ei, aducînd pe scenă ca un fel de şovăială existenţială, o reflecţiune critică ce nu este, în general,

aceea a spectacolului, cerînd sprijinul meditaţiei şi a unor texte fără legătura cu scena, cum ar fi fost Cartea tibetană a morţilor, Stere Popescu introducea şi ar fi introdus din ce în ce mai mult în balet, o dimensiune care ne izbea chiar şi pe noi de aici, blazaţi de atîtea inovaţii, de o atît de precipitată avangardă. Prin el, coregrafia părea că meditează...

La moartea lui, atît putem aduce: certitudinea valorii a ceea ce a fost un artist şi un om, şi durerea a tot ceea ce ar mai fi putut să devină Stere Popescu şi nu i-a fost îngăduit.

23 martie 1968

Să vorbim despre scriitori, fără să dăm vreun nume de scriitor. Deoarece subiectul de care vrem să ne apropiem acum ni se pare atît de dureros, încît de multă vreme îl evităm, îl tăinuim în noi. Şi totuşi şovăiala trebuie să înceteze. Subiectul sau problema la care facem aluzie este într-adevăr prea important pentru ceea ce se numeşte, în lipsa unui termen mai exact, procesul de liberalizare din literele româneşti. Prea primejdios, în acelaşi timp pentru evoluţia acestei liberalizări pentru ca tăcerea să mai poată fi îngăduită. Dacă însă nu vom numi pe nimeni, este pentru că ne referim la unii dintre scriitorii ieşiţi din închisori - la unii, bineînţeles, nu la toţi - care, după ce în ceasurile de cumpănă, de încercări, de sacrificiu chiar, au fost ca nişte statui exemplare, azi, la lumina zilei, cînd nimeni nu-i mai ameninţă în existenţa lor, nu numai capitulează, dar scriu osanale, pe care le evită pînă şi oamenii de serviciu ai partidului. Pe aceşti scriitori i-am cinstit atît de mult încît obligaţia în care ne aflăm azi de a-i vedea cum îşi şterg trecutul cu un burete al inconştienţei înseamnă pentru noi una dintre cele mai adînci tristeţi ale anilor, ale lunilor din urmă.

Să fim înţeleşi: nu judecăm. O voinţă de om n-a putut fi frîntă de anii de închisoare, dar se moaie atunci cînd încercarea a încetat: e un fenomen pe care n-avem cum să-l pricepem, fiindcă nu ne-a fost dat să-l trăim. De la adăpost, feriţi de experienţa, şi nenorocirea directă n-avem nici cum să condamnăm, chiar dacă elementele de explicaţie uneori propuse sînt prozaice, mici, şi totuşi dramatice. O comoditate sau alta, un fotoliu de academician sau altul (avem o Academie în care jilţul nu mai e un privilegiu al conştiinţei sau talentului, sau cunoaşterii, ci mai ales al puterii), un apartament sau altul, desigur, dar mai presus de toate impresia că anii pierduţi prin închisori trebuie răscumpăraţi acum prin anii cîştigaţi pentru viaţă şi conforturile ei. Nu judecăm, dar ne întristăm. Aceasta, cel puţin, ne este îngăduit. După cum ne e îngăduit să ne mirăm. Deoarece adevăraţii ani pierduţi pentru sciitorii de care vorbim, sînt aceştia care încep acum, şi odată cu ei, e pierdut şi trecutul. Ne întristăm pentru ei care se străduiesc singuri să-şi păteze o biografie pe care o semnaseră, ca într-un Faust de-a-n- doaselea, cu un fel de sînge al adevărului.

Ne întristăm pentru ei, ne îngrijorăm pentru ceilalţi. Cazul acestor cîţiva priveşte pe toţi scriitorii din România și riscă să stea ca un obstacol major în calea liberalizării culturii.

Importanţa, gravitatea acestei renegări a fost imediat înţeleasă de diferiţii funcţionari ai oportunismului de ieri şi de azi, mereu înspăimîntaţi de concurenţa tinerilor, jigniţi de dispreţul lor. Aceşti foşti scriitori nutresc o singură speranţă: sa nu aibe termeni de comparaţie, cel puţin în trecut. Să generalizeze impresia de vorbărie la comandă care a fost a lor. Să suprime exemplele contrarii. Să generalizeze peisagiul compromisului şi al demisiei. Şi să poată riposta tinerilor cu exemplul celor care au ieşit din închisori gata de concesii:... „dacă pînă şi ei!“

Cel mai primejdios dintre argumentele demoralizării: „dacă pînă şi!“ Dacă pînă şi ei condamnă experienţele moderne în artă. Dacă pînă şi ei cultivă optimismul sistematic. Dacă pînă şi ei vă cer să admiteţi necesitatea unei literaturi „sănătoase”, vesele, unei literaturi cum am scris noi pe vremuri, daca pînă şi ei, adversarii noştri îndîrjiţi, recunosc acum că n-au avut dreptate, atunci ce poate însemna pretenţia de înnoire estetică a tinerilor care ne sfidează.

Instrumente ale acestui joc ce pune în cauză nu numai date literare dar şi spirituale, foştii prizonieri de ieri, foştii tăcuţi de ieri, demisionarii de azi, dau lecţii unui tineret căruia au uitat c-ar fi putut să le fie adevărate îndreptare. O pierzanie în ceasul al unsprezecelea.

6 aprilie 1968

Cele două „cluburi“ înfiinţate recent în Cehoslovacia, *Clubul 231* şi *Clubul gîndirii critice*, oglindesc două din pragurile peste care trebuie să se treacă pentru o autentică democratizare, şi nu numai o „liberalizare”. Prin ele sînt înfrînte interdicţiile supreme datorită cărora un regim comunist îşi păstrează substanţa poliţistă, chiar cu aparenţele liberalizării salvate.

Primul tabu: paranteza teroarei. Mai precis teroarea trebuie să fie pusă într-o paranteză a tăcerii, sau acoperită, de epitete care să-i minimalizeze substanţa. După ţări. În unele, paranteza tăcerii este totală. Această tăcere îşi află complicitatea inconştientă chiar printre victime cărora propriul lor trecut de suferinţă a sfîrşit prin a le părea ireal. În altele, teroarea este înecată sub atribute ce nu numai că-i micşorează intensitatea, dar îi şi transformă natura. În loc de genocid, se vorbeşte de erori, în loc de aberaţie, de exagerări. Iar această eroare, ca şi această exagerare, nu sînt recunoscute decît atunci cînd privesc victimele

comuniste. (Originalitatea lui Soljeniţîn în peisagiul mărturiei sovietice publicate, de aici vine: din faptul că prezintă victimele ne-comuniste, ţăranul, mujicul, inocentul, fără scuza sau păcatul ideologiei). Or, iată că în Cehoslovacia s-a înfiinţat *Clubul 231*, astfel intitulat după numărul articolului de lege care privea delictele politice şi prin care au fost trimese în închisoare treizeci, pînă la patruzeci de mii de persoane. Clubul grupează victimele ne-comuniste şi a fost înţemeiat cu acordul partidului comunist, în afara partidului comunist şi, într-un fel, cu scuzele partidului comunist. O personalitate comunistă ca Goldstuecker (victimă ilustră a aceluiaşi articol de lege) a trimis clubului următoarea telegramă: „Nu ştiu cum să vă numesc, nici doamne sau domni, deoarece am suferit împreună, dar nici tovarăşi, deoarece probabil că n-aţi admite-o.“

Există în înfiinţarea acestei asociaţii, un moment în care adevărul pare să coincidă cu evenimentele în profunzime. La prima şedinţă, o estradă, un microfon, o banderolă pe care sta scris „Ca niciodată să nu se mai poată întîmpla.”, un fel de altar în negru pentru cei morţi, şi defilarea în faţa acestui microfon a miilor de supravieţuitori. Ceea ce nu înseamnă că libertatea s-a instaurat în Cehoslovacia, ci doar că treptele liminare care duc spre ea, sînt dezbărate de toate cadavrele ipocriziei, conformismului, vicleniei. Pentru libertate trebuie memorie. Suprema tactică a altor regimuri comuniste din Est este de a acorda libertăţi fără memorie. Ceea ce face viaţa mai uşoară, literatura mai valoroasă, dar nu deschide drumul spre libertăţile fundamentale. Sînt în istorie clipe în care libertatea devine indivizibilă pentru vii şi pentru cei morţi. A exclude pe morţi, îngropaţi a doua oară în paranteza teroarei, de la acest ospăţ al revenirii spre o fire normală a lucrurilor şi oamenilor înseamnă a obliga pe cei vii la uitare. Există în unele civilizaţii străvechi obiceiul de a ţine pe fiul cel mai

mare acasă nu numai pentru a fi sprijin părinţilor, dar şi pentru a nu se întrerupe legătura cu străbunii. Pe memorie se întemeiază spiritualitatea oricărui neam, iar în anumite încercări extreme, din memorie, şi doar, din ea, izvorăşte salvarea. Nu numai fizică, nu numai individuală, şi chiar nu numai colectivă. Ci a unei întregi spiritualităţi ce nu se poate exprima decît prin continuitate. Mircea Vulcănescu lăsa din închisoare acest mesaj „Să nu ne răzbunaţi”. Mărinimia, iertarea creştină a lui Mircea Vulcănescu, nu mergeau mai departe însă de limitele de care vorbim. El nu spunea, nu putea să spună „Să ne uitaţi”. Pentru că o astfel de uitare înseamnă de fapt negarea chiar a iertării. Ea e doar o complicitate, în care amalgamul dintre victime şi călăi suprimă orice criteriu etic, în care o extremă relativizare a valorilor duce spre o vieţuire de tip biologic sau uneori estetizant, după cazuri şi oameni, într-o blajinătate a confortului şi surîsului în care totul scuză pe toţi şi pe toate. Tot ce se clădeşte pe această mlaştină a uitării cu orice preţ şi a unei îngăduinţe dictate, se năruie înainte de a fi înălţat. S-ar putea ca Ana Meşterului Manole să nu fie altceva decît memoria. Iată de ce *Clubul 231* este un semn.

Al doilea club a fost înfiinţat de scriitori. Nu mai puţin semnificativ, el este intitulat *Clubul gîndiri critice*. S-ar putea replica că în orice regim comunist liberalizant există critică. Desigur. Nu însă şi gîndire critică. Atîta cîtă e, critica, nu vine dintr-o gîndire, ci din cîteva îngăduinţe. Pot fi criticaţi, uneori, birocraţia, cele mai deseori ţapii ispăşitori, iar în ce priveşte peisagiul literar, unii duşmani de grup. Ceea ce nu înseamnă gîndire: ci permisiune în unele cazuri (birocraţia), obligaţie în altele (ţapii ispăşitori), instinct pamfletar, şi interese în al treilea. Că Mihai Beniuc este doborît, cum a fost la Congresul scriitorilor, nu înseamnă gîndire critică ci numai voinţă a puterii de a suprima un colaborator devenit prea stînjenitor. (Execuţia

capitală are mereu loc înainte, iar conformismul poate lua, în asemenea cazuri, şi aparenţele curajului.) Ceea ce nu înseamnă, bineînţeles, că Mihai Beniuc nu era vinovat, ci numai că nu era singurul. Înlăturarea lui a fost bine venită, dar prin acest gest partidul a îngăduit altor beniuci mai mici, multor beniuci, să rămînă în posturi. Şi a mai dăruit scriitorilor conştiinţa nouă a unui curaj fără riscuri care-i îndepărtează de adevăratul curaj. Cîteva evidenţe de reamintit (nu sînt singurele) pe marginea alcătuirii *Clubului gîndirii critice* de către două sute patruzeci de scriitori cehoslovaci. În faţa impulsului critic împotriva unui inamic personal sau de grup, de care e plină presa românească, în faţa unei „condiţionări“ critice care face ca unii scriitori români să atace în direcţia arătată, şi numai în acea direcţie, se dezvăluie în Cehoslovacia noţiunea cu totul diferită de „gîndire critică”. Doar de pe acest dublu prag, al memoriei şi al gîndirii critice, totul devine din nou cu putinţă.

20 aprilie 1968

Morvan Lebesque publică într-un săptămînal parizian, pe o întreagă pagină, un fel de jurnal de călătorie prin Praga zilelor de sărbătoare - pentru că aşa numita „democratizare” (de fapt o revoluţie pentru recucerirea dreptului la adevăr) a luat la Praga aspectul unei sărbători. Uimit, înfiorat în faţa acestei explozii de libertate, el întreabă pe un prieten: cum e cu putinţă, cum a început? Şi în loc să-i facă teorii, să-i povestească evenimentele, acest prieten ceh îl duce în studiourile lui Jiri Trnka, spre a-i arăta filmul acestuia, un scurt metraj intitulat *Mîna*. Şi-l înştiinţează: „Nu e un film. E un imn. Marseieza revoluţiei noastre din martie. Acum trei ani, în ziua în care Trnka a îndrăznit să-l facă, tirania a început să piară”.

Cum această Mînă nu s-a abătut numai asupra Cehoslovaciei, să-i reamintesc povestea. Era odată un mic artizan care făcea glastre de flori. Doar atîta ştia, doar atîta făcea: toată ziua glastre, iar noaptea, înconjurat de ele, visa la trandafiri. Şi aşa îşi petrecea viaţa fericit, cu visuri de flori şi muncă de olar cinstit. Pînă într-o zi cînd intră în atelierul lui: o Mînă. Imensă şi negrăitoare, dar făcîndu-se înţeleasă prin mişcările degetelor. Şi uitasem un amănunt semnificativ: foarte elegantă. Înmănuşată în alb, politicoasă, ceremonioasă chiar. Dar imensă. Priveşte dispreţuitoare la glastrele de flori, i se par neserioase. Şi comandă artizanului să nu mai facă altceva de acum înainte decît o mînă. Mereu aceeaşi. Portretul Mîinii. Olarul rîde şi refuză. Atunci Mîna iese o clipă, revine şi aduce cu sine un pachet. Mare tot cît o mînă. Din care ies prăjituri, vin şi galbeni de aur. Mulţi galbeni. În plus, un televizor care oferă un singur şi permanent spectacol: Mîini. Celebre. Cezarice. Impunătoare. Numai că micul nostru olar e îndărătnic: nu vrea. Refuză şi se întoarce spre glastrele lui. Şi atunci Mîna uită de mănuşi şi politeţe, din ea se nasc fire care cuprind, ca o plasă, pe olar, îl transformă în marionetă şi-l forţează să sculpteze, în ciuda propriei lui voinţe: Mîna. Apoi, Mîna e din nou binevoitoare. Pe capul olarului pune cununa de lauri, pe pieptul lui, decoraţii. A devenit din biet olar, un artist al Mîinii. Nefericit, olarul reuşeşte să rupă firele, să-şi smulgă decoraţiile de pe piept, laurii de pe frunte. Din elegantă, Mîna devine brusc furioasă. Din albă se face roşie. Ca sîngele. Sînge ea însăşi. Umple ecranul şi începe să-l urmărească pe olar. Care tot lup- tîndu-se, este lovit de una din propriile sale glastre ce-i cade în cap şi-l ucide. Mîna se opreşte brusc. Constată decesul. După care, îl bagă pe olar într-un sicriu peste care depune - bineînţeles - coroana şi decoraţiile. Şi comandă funeralii naţionale pentru Artistul Mîinii.

Nu e prima Mînă din Răsărit. În teatrul polonezului Slawomir Mrozek, o altă mînă imensă, ajungînd să umple un sfert din scenă, în regia franceză a lui Antoine Bourseller - acum doi ani la Teatrul de Poche din Paris, - comanda prin gesturi peste un univers de prizonieri.

Nu e nici ultima mînă din Răsărit. Simbolul e mereu prezent. La Moscova, de pildă, unde se agită ca nicicînd în ultimii ani pentru a opri mersul lucrurilor. Pentru a evita epidemiile. Pentru a înăbuşi un virus bine încrustat totuşi şi pe pămîntul Rusiei. La Moscova, fără mănuşi... În Polonia, Mîna epurărilor. Nu ucide, dar elimină. Mîini istovite de propria lor agitaţie, mîini care tot eliminînd se vor elimina pe ele însele de pe ecranele răsăritului. În aşteptare însă mai domnesc. În unele locuri, foarte înmănuşate. Aducînd daruri şi ceea ce transformă galbenii din monedă a cumpărării în politeţe: prăjituri, bomboane şi, bineînţeles, televizoare care să-ţi lase impresia că în afară de ea nimic nu există pe lume, că mai e loc pentru altceva. Mîna ce mitueşte, cumpără, linguşeşte.

În acelaşi articol al scriitorului francez, un alt simbol. Care este şi o tradiţie. Tragică. Aruncarea pe fereastră. La Praga o astfel de aruncare pe fereastră a însemnat preludiul războiului de 30 de ani. Tot la Praga, în 1948, Jan Masarik, aruncîndu-se pe fereastră, zăgazurile s-au deschis pentru teroarea ce avea să vină. Aruncîndu-se sau fiind aruncat? 20 de ani după aceea, Praga deschide dosarul lui Masarik pentru a putea răspunde la această întrebare, pe care cu puţin timp în urmă nimeni n-ar fi îndrăznit s-o pună nici măcar în gînd. Iar acum se cade simbolic de pe fereastră şi din posturi mai mult decît în toată istoria Cehoslovaciei. Birocraţia este în cădere pe verticală, de la toate ferestrele de ministere, de consilii, de sfaturi populare, uniuni şi sindicate.

O a treia imagine simbol. Odată cu alegerea lui Svoboda, „revoluţia din martie“ s-a încheiat. Cel puţin în forma ei de

speranţe nelimitate, de eveniment pe cale de a schimba istoria. Şi scriitorul francez prezent în mulţimea adunată să privească pe noul preşedinte ieşind la balcon, vede un grup de studenţi aşteptînd aşezaţi pe jos. Cînd Svoboda a ieşit în balcon, studenţii s-au ridicat şi ei în picioare şi au înălţat a pancartă. Pe care, pentru prima oară în istoria manifestaţiilor nu sta scris nimic. O pancartă albă. Şi pe care scriitorul francez este convins că toată lumea, şi preşedintele Svoboda el însuşi, au ştiut totuşi s-o citească în tăcerea ce năpădea brusc mulţimea. Nu scria oare pe ea: Ca să nu se repete evoluţia altei *primăveri* din Răsărit, cea poloneză, care l-a adus pe Gomulka la putere, acelaşi Gomulka azi transformat în Mînă?

Pe pancarta albă înălţată, în tăcerea generală, la Praga, nu se aflau oare scrise şi rîndurile publicate apoi în *Literarni Listy* de scriitorul Vaclav Havel, care cere înfiinţarea unui partid de opoziţie legală şi critică sever concepţiile de democratizare limitată expuse la sesiunea plenară a comitetului central? „Se afirmă - scrie el - că funcţiunea de control va fi asumată de opinia publică. Ceea ce presupune că guvernul va lua în consideraţie criticile şi sugestiile acestei opinii. Mi se cere să cred. Dar democraţia nu înseamnă credinţă, ci garanţii. Dacă partidul - continuă el - nu face cu putinţă controlul din exterior al activităţilor sale, nimic nu ne îngăduie să afirmăm că după un oarecare timp nu va degenera din nou“.

O Mînă deci, birocraţia căzînd de la toate ferestrele Cehoslovaciei, şi o pancartă albă. Simbolul se transformă, la Răsărit, în epidemie.

27 aprilie 1968

Sînt din ce în ce mai mulţi călători spre Praga. Mai ales printre scriitori. Şi e normal să fie aşa. În ce capitală a Europei se măsoară mai exact ca în Praga clipei de faţă,

rolul pe care un scriitor îl poate juca în conştiinţa unei societăţi? E poate normal faptul că în Răsărit scriitorii sînt aceia care au revenit în momentele-cheie, ieri la Varşovia şi Budapesta, azi la Praga, spre un fel de 1848 al spiritului. Deoarece comunismul, aşa cel puţin cum a fost instaurat acolo, a însemnat pe planul culturii o revenire spre trecut, o aruncare înapoi. N-a fost forţată, de pildă, literatura română, din ultimii douăzeci de ani, să se întoarcă spre un trecut în care Maiorescu nu intervenise încă, să se „păşunizeze“ realist socialist? Întoarcere care n-a fost însă, bineînţeles, una spre izvoare, fiindcă îi lipsea acea sinceritate care dădea pînă şi păşunismului un accent de autenticitate. Dar întoarcere înapoi totuşi, însoţită de prostie, de reacredinţă, de cea mai adîncă ipocrizie din cîte au prezidat pînă acum la aplicarea doctrinelor în istorie. În asemenea condiţii era natural ca reacţia intelectualului - atunci cînd s-a produs - să îmbrace şi ea haina secolului al XIX-lea. El nu şi-a inserat revolta în social, după o schemă marxistă, ci după una revoluţionară de tip 1848. După cum, în ciuda unor îndelungate aparenţe, nu marxismul a dominat vremea noastră. Marxismul a îngăduit doar să se verifice profeţia lui Nietzsche care afirma că secolul al XX-lea va fi acela al fenomenului naţional. Şi dacă din acest moment „1848“ am exclus Rusia, nu este pentru că inteligheţia de acolo n-ar da semne de revoltă asemănătoare cu cele din răsăritul Europei, ci numai pentru că prototipul „1848“ este înlocuit la Moscova cu un altul, un fel de decembrism al spiritului, al sacrificiului exaltat pentru el însuşi, devenit o mistică.

Orice ar fi, intelectualul acesta din Răsărit, în clipele de izbucnire, reabilitează o cinste de mult pierdută a intelectualului în general. În trecere prin Paris, spre New-York unde îi va fi jucată piesa *Garden Party*, scriitorul cehoslovac Vaclav Havel declara: „Cea mai mare problemă pe care partidul comunist o are de înfruntat azi stă în faptul

că ideologia sa ridică o barieră între om şi realitate”. Pentru intelectualii zişi de stînga din Occident, pierderea cinstei a coincis cu această barieră şi această ideologie. La Praga azi, ca ieri la Budapesta sau Varşovia, bariera aceasta a fost dărîmată, pata aceasta a fost spălată. „Ideologia”, aşa cum s-a întins şi a proliferat printre intelectualii de stînga, nu a reprezentat numai o epidemie, ci şi o frivolitate. Caznă şi ipocrizie în comunismul instaurat, ideologia devenea frivolă pe malurile Senei sau ale Tamisei, deoarece nu presupunea nici presiune, nici risc, ci numai o siluire a propriei tale conştiinţe pentru a o transforma într-o „bună conştiinţă”. Riscurile erau şi continuă să fie mereu plătite de alţii, de cei din ţările în care gratiile nu reprezintă o figură de stil ci o formă - destul de cotidiană - de existenţă. Frivolitatea care bîntuie, de pildă, azi la revista pariziană *Tel Quel*, unde structuralismul şi noul-nou roman se împletesc şi se împleticesc cu leninisme întortochiat motivate, este răscumpărată la Praga de un filozof ca Ivan Svitak care declară că scriitorii nu vor democratizare ci democraţie, de scriitori care cer un partid de opoziţie, afirmînd ca Vaclav Havel: „Trebuie însă să punem la Ucenicia adevărului un întreg popor care a fost îmbîcsit de propagandă sistematică, timp de douăzeci de ani”.

Răscumpărată iarăşi de studentul care întreba indignat pe un gazetar occidental: „Cum e posibil ca un scriitor francez să fie comunist?“, de un altul care declara: „Singurul comunism cu putinţă este acela din cimitire”.

4 mai 1968

Mereu de la Praga soseşte răspunsul la o întrebare şi o dezbatere care acum cîţiva ani a înfierbintat Parisul intelectual: „Ce poate literatura”? Dezbaterea era provocată de afirmaţia lui Jean-Paul Sartre „literatura nu poate nimic într-o lume în care copiii mor de foame”.

Dar Praga ne învăţa că literatura poate da jos pe un Novotny. Şi n-ar fi de-ajuns. Pentru că nu atît un Novotny sau altul au importanţă, cît rolul scriitorului de contestaţie prin adevăr. Contestaţia este şi arma privilegiată a unui anumit tip de intelectual din Occident, dar în acest caz se mulţumeşte cu propriul ei prestigiu. Jean-Paul Sartre, de pildă, contestă pentru a contesta. Sau pentru ideologie. Nu pentru adevăr. În schimb, la Praga, contestaţia, virtute redescoperită, n-are cum să fie un conformism. Întîi pentru că nu e comodă. Apoi pentru că nu este folosită de ani şi ani, ca o modă, ca mijlocul de a obţine o identitate revoluţionară. La Praga s-a descoperit ca un risc şi ca o noutate *datoria de neconformism*. Expresia - atît de fericită - nu-mi aparţine. Am împrumutat-o profesorului Ivan Svitak care cunoaşte riscurile ei. El fusese dat afară, în 1965, de la Institutul de filozofie şi de la Academia de Ştiinţe; devenind astfel, după expresia unui gazetar, „idolul studenţilor”. Ivan Svitak a întocmit un „decalog” al acestei datorii de neconformism pe care l-a publicat în revista *Student*. El începe prin a reaminti că libertatea cere un exerciţiu constant, o gîndire mereu în stare de veghe.

Inamicul dintîi al gîndirii este clişeul de gîndire, locul comun. O ştiu prea bine aceia care, instalînd regimurile comuniste în Est, au pus la temelia lor lozinca. Lozinca implică repetiţie şi mimetism, în ea gîndirea adoarme, înainte de a dispărea. E natural deci ca al doilea punct al decalogului să recomande - chiar în clipa de faţă cînd presa din Cehoslovacia este ceea ce este - o nerepetare a clişeelor care circulă în ea asupra democraţiei, renaşterii, şi „deformaţiilor”. Şi Ivan Svitak scrie „Aceste pretinse deformaţii nu sînt în nici un fel deformaţii, ci manifestări normale, inevitabile şi curente ale oricărei dictaturi totalitare, care ea însăşi este o deformaţie”. Astfel multe clişee sînt pulverizate. Acela, de pildă, al „cultului personalităţii” care nu e o „deformaţie” a sistemului, ci

manifestaţia inevitabilă a acestui sistem, el însuşi reprezentînd o deformaţie esenţială.

Ivan Svitak povăţuieşte astfel pe tinerii săi studenţi: „Să nu vedeţi în personalităţile istorice din aceşti ultimi 20 de ani oameni care acţionau sub presiunea unor alte personalităţi, să nu le consideraţi ca pe nişte victime ale situaţiei. Ci ca pe nişte criminali nepedepsiţi, ca pe nişte docili colaboratori ai puterii, ori dimpotrivă ca pe nişte personalităţi incoruptibile, pilde de caracter şi aceasta numai pe baza actelor lor reale şi a răspunderii lor în procesul de devastare pe care-l dezlănţuiau". Consecinţele acestei poveţe sînt numeroase. Una dintre ele, şi cea mai evidentă, este că ţapii ispăşitori nu pot fi căutaţi numai printre decedaţi.

În sfîrşit, fiindcă totul s-a petrecut în numele lui Marx, Ivan Svitak reaminteşte că acesta din urmă n-a apărat ideea unui partid devenit un aparat situat deasupra clasei muncitoare. Ideea unei elite care difuzează deciziile sale în mase, aparţine narodnicilor ruşi şi lui Lenin şi de altminteri ea a fost criticată de numeroşi marxişti încă din vremea în care era emisă.

Dacă opresc aici decalogul nu e pentru că restul n-ar fi demn de atenţie, ci numai pentru că brusc îmi amintesc că tot în Cehoslovacia se năştea simbolul kafkaian al „Castelului". Nu pentru a face neapărat din Kafka un profet al zilelor de azi (prea deseori literatura este pusă să profetizeze ad-hoc). Cum să nu vezi însă în acest Castel la care nu ajungi niciodată şi de la care sosesc pe căi nevăzute hotărîrile, o oglindă a puterii comuniste? Elita care difuzează ideile sale în mase şi la care masele n-au niciodată acces, lovindu-se mereu de praguri şi intermediari, birourile acelea în care se iau hotărîrile pentru binele unor oameni care nu sînt niciodată consultaţi, birourile acelea închise, necunoscute, fără număr pe uşă, fără drum care să ducă la ele, puterea difuză care legiueşte

în numele unei clase nici măcar consultate, cum s-ar putea numi mai exact: Partid e impropriu - el vine de la „parte”, presupune deci alte părţi, un ansamblu în care să se încadreze şi căruia să i se supună. Partidul implică neapărat *alte partide*. Cînd e singur stăpîn, cînd se confundă cu absolutul puterii, partidul se metamorfozează în „Castel”, cu metereze, subsoluri, labirinte şi mai ales mister. N-au fost oare două aspecte prin care partidul comunist - la putere - s-a semnalat înainte de toate: secretul şi delaţiunea?

Care este „datoria” intelectualului faţă de Castel? Una singură, cum spune Ivan Svitak: aceea de neconformism.

11 mai 1968

Şedinţa tinerilor scriitori din cadrul U.T.C.-ului, care a precedat reabilitarea lui Pătrăşcanu fără vreo relaţie aparentă cu ea, ar putea fi un semn că ceva în sfîrşit a schimbat în peisagiul intelectual bucureştean.

Pentru prima oară s-a manifestat o solidaritate de generaţie şi tot pentru prima oară scriitorii în loc să primească fragmente de libertate ca pe tot atîtea daruri venite de sus, îşi reclamă drepturile cu un limbaj din care nu lipseşte demnitatea, nici violenţa. Dumitru Ţepeneag, Ion Alexandru, Vintilă Ivănceanu, Sorin Alexandrescu, Iulian Neacşu, Virgil Mazilescu, Nicolae Breban, Mihai Ungheanu (pentru a numi doar pe cîţiva dintre ei) au cerut suprimarea cenzurii, au atacat politica „reacţionară” a *Scînteii*, au reclamat reviste proprii. Pentru ca partidul să dobîndească încrederea tinerilor, trebuie să înceapă prin a le-o acorda pe a lui - s-a afirmat acolo. Eugen Barbu a fost învinuit de a reprezenta un fel de diversiune, mai mult sau mai puţin subtilă a elementelor conservatoare din partid ce încercă să se opună liberalizării.

Limbajul acesta atît de neobişnuit la Bucureşti, pare a fi produs o oarecare panică în rîndurile partidului. Şi prima reacţie e cea clasică. Se zvoneşte că participanţii la această şedinţă au fost, sau vor fi, puşi pe listele negre ale radioului şi televiziunii. Că atacurile lor, departe de a frîna cariera lui Eugen Barbu, o vor înlesni.

Eugen Barbu, în cazul acesta este un fel de simbol. Nu este vizat scriitorul în care s-a sperat în clipa cînd a apărut *Groapa*. Literatura a dispărut de atunci ca preocupare majoră din existenţa lui Eugen Barbu - deoarece nimănui nu i se poate cere a considera elucubraţiile despre Goethe ca aparţinînd literaturii - pentru a lăsa loc carierei. Şi pentru această carieră, orice armă a fost bună: calomnia, dictatura la ziar spre a strecura note veninoase împotriva concurenţilor, pamfletul, pe scurt un fel de mahala spirituală care tinde să transforme Bucureştii literari, într-o „groapă" de mai vaste proporţii. Eugen Barbu nu e dogmatic, nu e stalinist, are chiar capricii liberalizante, pare a patrona pe tineri, înainte de a-i răsturna, dar sînt capricii de domn instalat pe moşia lui, care nu mai este, repetăm, literatură, ci cariera în numele literaturii. Eugen Barbu este simbol unei vieţi literare cu clevetiri, învîrteli şi cuţitari, care, la adăpostul partidului, ia aspecte de Ferentari ideologici. Iată pe cine atacau, în şedinţa din mai, tinerii. Şi iată cine, după cîte se aude, ar fi promis unui şi mai înalt post!

Se mai zvoneşte că în fruntea *Gazetei Literare* ar urma să fie înlocuit Geo Dumitrescu. Adică unul dintre rarii înaintaşi în care tinerii par a se încrede, care n-are să facă de rîs poezia pentru că este el însuşi poet - şi dintre cei reprezentativi ai avangardei imediat după război. Şi, în plus, un gazetar ştiind să consacre o revistă literaturii şi nu calomniilor literare.

Dacă reabilitarea lui Pătrăşcanu nu este o simplă farsă, ci punctul de neîntoarcere spre trecut, atunci astfel de zvonuri

n-ar trebui să se traducă în fapte. Ci dimpotrivă, după prima reacţie de uluire, tinerii care, pentru prima oară au rupt cu tipul atît de curent de scriitor de curte, reclamînd în loc să se milogească, cerîndu-şi drepturile în loc să se arunce pe pomană, ar trebui răsplătiţi de a fi luat în serios unele măsuri şi declaraţii de sus ce pretindeau a vrea să rupă cu trecutul.

De reacţia partidului faţă de şedinţa din mai, depinde acum o orientare mult mai generală: e de ales între făţărnicie şi responsabilitate.

1 iunie 1968

Ziarul *Le Monde* publică textul discursului rostit de Grigori Svirski împotriva cenzurii, la începutul acestui an, în faţa unei reuniuni de scriitori.

Această reuniune de la Moscova nu va fi nici prima, nici ultima care va auzi o astfel de diatribă împotriva cenzurii. Cu alte nume, cu alte exemple, în alte limbi, aceasta a fost şi va continua să fie dezbaterea-cheie printre intelectualii Răsăritului. Luna trecută, la Bucureşti, şedinţa tinerilor scriitori din cadrul U.T.C.-ului a înregistrat pe ordinea ei de febre aceeaşi problemă a cenzurii.

Grigori Svirski, expulzat din Partid în urma acestei intervenţii, vorbeşte mai întîi despre cenzură în termeni de calamitate naturală. E „crudă şi oarbă“ ca o inundaţie. Apoi vin calificativele mai inerente administraţiei. E arbitrară şi stupidă. Pînă aici, nimic nu pare să diferenţieze cenzura de azi de cea de ieri, stalinistă.

Dar iată inovaţiile. Cenzura nu explică ci recomandă aşteptarea.

„Ce se răspunde scriitorilor care încearcă să-şi apere cartea? Li se spune - aşteptaţi. Nu e momentul. Circumstanţele nu o îngăduie. Pentru moment, aşteptaţi.“

Cenzura nu-şi mai asumă răspunderile. E anonimă şi adoptă drept tactică minciuna. În aplauzele sălii, Svirski a mai spus:

„Lenin spunea că nu trebuie să-ţi minţi nici măcar duşmanii. La noi, prietenii sînt minţiţi. S-au spus minciuni despre Pasternak, s-au spus minciuni despre Soljeniţîn, s-au spus minciuni despre Voznessenski, despre Evtuşenko, dar despre cine nu s-au spus minciuni? Sîntem atît de obişnuiţi cu minciuna încît singura noastră grijă este doar ca ea să pară plauzibilă."

Din acest discurs asupra cenzurii, încă două constatări semnificative. După Svirski, sub flamurile noului stalinism nu se grupează dogmaticii propriu-zis pentru a apăra o ideologie, ci funcţionarii în posturi pentru a-şi menţine privilegiile.

„Sînt pentru Stalin toţi cei care ţin mai mult la privilegiile lor personale decît la popor sau la partid. Aceşti oameni au nevoie de ordinea care se instaurase sub Stalin, cu toate că ştiu că această ordine a însemnat moartea a milioane dintre concetăţenii lor."

A doua constatare plină de urmări, frica de discuţie:

„Eliminarea cărţilor care pot provoca discuţii este un simptom foarte primejdios. El arată că nu e nevoie de oameni care să gîndească. Acela care gîndeşte în condiţiile arbitrare de azi este prin definiţie cineva care gîndeşte împotrivă."

În fond, rezumînd discursul lui Svirski, descoperim caracteristicele post-staliniste ale cenzurii şi vedem cum modelul sovietic continuă să fie imitat chiar şi de acele ţări din Europa răsăriteană care luptă pe alte planuri pentru a se emancipa de această tutelă cum ar fi România. Modelul nici nu mai are nevoie de fapt să fie imitat conştient. El a fost dat odată pentru totdeauna, cînd s-a exportat, silnic, doctrina care, atunci cînd a început să se fărîmiţeze, s-a degradat peste tot cam în acelaşi fel.

Cenzura de care se lovesc scriitorii de la Moscova, de care vor continua să se lovească cei de la Bucureşti, este compusă din nişte intermediari între putere şi scriitori, slujind drept ecran de protecţie. E o cenzură anonimă şi fără criterii. Ea transformă orice discuţie în opoziţie şi orice opoziţie în primejdie. Nu ştie ce să propună, dar ştie ce să refuze. Acordă o valoare revoluţionară unor texte care, publicate, ar fi trecut aproape neobservate. Creează deci şi întreţine un climat exploziv pe care, în principiu, era menită tocmai să-l evite.

Este deci prototipul unei cenzuri reacţionare. Ceea ce e bine să ne amintim din cînd în cînd în faţa unor regimuri care anexează abuziv toate mitologiile revoluţiei ca meterez pentru un simplu statu-quo.

9 iunie 1968

Intelectualii francezi de stînga (dar mai există azi altfel de intelectuali în Franţa decît de stînga, această „stîngă" devenind mai curînd o modă, o obligaţie, decît o vocaţie?) au atît de mult nostalgia revoluţiei, încît imediat ce s-au ridicat primele baricade în Cartierul Latin din mai 1968, au crezut sosit momentul unui alt 1848. Şi, de fapt, putem să măsurăm acum, cît de aproape a fost Franţa de aventură, în ciuda faptului că elanul liric al Sorbonei era improvizat şi lipsit de orice bază temeinică. În timp ce în Răsărit revolta tineretului îşi are rădăcinile într-o realitate socială şi politică intolerabilă, în Apus, asistăm la un fel de contestare de lux, a îmbuibării. A te revolta pentru că ţi se întîmplă să consumi prea mult, într-o lume în care, peste frontierele tale, se mai moare de foame, a protesta pentru că duci lipsă „ideal", cînd idealurile ce au fost propuse de-a lungul acestui secol au dus lumea unde e, a purta răzmeriţă în numele libertăţii într-o ţară liberă, cînd jumătate din Europa este lipsită de libertate în numele unui marxism din care îţi

faci un stindard, a pomeni de revoluţie culturală, cînd în China ea acoperă realitatea tragică pe care o ştim, înseamnă mai mult decît un non-sens - o frivolitate intolerabilă, o sfidare adusă celor care suferă cu adevărat în timp ce tu îţi oferi iluzia suferinţei.

Şi primele reacţii ale tinerilor din răsăritul Europei au exprimat şi această indignare şi această nedumerire. La Varşovia, studenţii întrebau pe un gazetar francez: „Cum te poţi oare revolta într-o ţară care numără o maşină la cinci locuitori?“. Sau la Praga: „Cum e posibil? Noi nu vorbim aceeaşi limbă. În Franţa, constataţi că libertatea individuală nu v-a adus nimic. Noi însă, care am fost lipsiţi de această libertate, avem dreptul s-o dobîndim, la rîndul nostru”.

Dar nu asupra non-sensului unei astfel de revolte vrem să insistăm. Ea se dezvăluie de la sine, în ciuda unor condiţii sau pretexte existente (o reformă a universităţii, necesară, dar care n-a constituit decît un minim punct de plecare). De fapt, mişcarea studenţească din Franţa, a revelat o nouă geografie intelectuală. De-a lungul evenimentelor ni s-a părut că va fi mai important să-i definim graniţele decît să urmărim o evoluţie imprevizibilă pentru toată lumea - chiar şi pentru cei ce dezlănţuiseră mişcarea şi participau la ea. Acum cînd totul a luat sfîrşit, printr-un fel de putere magică a verbului (pornită de la pojarul vorbelor, mişcarea s-a încheiat brusc odată cu discursul lui De Gaulle, un alt incendiu al cuvîntului), să revenim spre geografia ce ne-a fost revelată în mai. La Paris, două capitale paralele: Sorbona şi Teatrul Franţei-Odeon. În loc de tratate şi ghiduri, cîteva ziare studenţeşti, inscripţiile de pe ziduri, discuţiile din amfiteatre şi două drapele, aparent contradictorii, cel negru şi cel roşu. Din această contradicţie a luat naştere extrema confuzie ideologică ce a dominat luna mai. Ne vom ocupa deci de această încîlceală ideologică, încercînd nu o descriere a evenimentelor, ci a ideilor ce s-au înfruntat.

Dar mai înainte, o constatare: decesul Moscovei ca impuls revoluţionar. Nici agenţia Tass, nici *Pravda*, nici *Izvestia*, nici *l'Humanite*, şi nici Confederaţia Generală a Muncii nu s-au înşelat în această privinţă, atacînd mişcarea studenţească şi încercînd să împiedice contactele dintre studenţi şi muncitori: ofensiva studenţească era îndreptată nu numai împotriva societăţii de „consum", dar şi împotriva comunismului oficializat. Contestare primejdioasă deoarece - şi fenomenul e fără precedent de la războiul spaniol încoace - venea să investească citadela comunismului moscovit de la stînga. Animatorul mişcării „22 Martie", Cohn-Bendit, o afirma clar într-un interviu:

„După Troţki, Statul rusesc este un Stat muncitoresc degradat, în timp ce, pentru mine, birocraţia este o clasă. Critica pe care o fac societăţii sovietice este cu totul marxistă. Analizînd raporturile de producţie şi de distribuţie în Rusia, ne dăm seama că nu sînt raporturi de producţie socialistă. Clasa muncitoare n-are nici o putere de hotărîre în producţie şi distribuţie. Iată de ce, după mine, Statul sovietic este mai departe un Stat de clase. Cît despre stalinism, el este cu adevărat forma absolută de represiune, o societate birocratizată care luptă împotriva oricărei forme de contestaţie muncitorească şi chiar revoluţionară".

Sau:

„Trebuie să existe, în această luptă, un internaţionalism pe care nici un partid comunist nu l-a obţinut pînă acum. Lupta trebuie dusă la scară europeană. La Varşovia, unde stalinismul reînvie, e acelaşi lucru. La Praga, în cercurile studenţeşti şi chiar printre muncitori, regimul este contestat şi se reclamă instaurarea consiliilor muncitoreşti. Nu spun că pretutindeni este acelaşi lucru. N-am pretins niciodată că, la Paris, trăim într-o perioadă post-stalinistă, sau fascistă. Deci nu e acelaşi lucru ca la Varşovia, sau la Madrid (...) Birocraţia reprezintă pentru mine o clasă, deci mă opun societăţii sovietice cum mă opun şi societăţii

capitaliste. Numai că nu trăiesc în Uniunea Sovietică, trăiesc la Paris. Deci aici duc lupta împotriva burgheziei franceze “.

În sfîrşit:

„Comuna de la Kronstdadt a fost zdrobită de Armata roşie. Şi mişcarea noastră a fost zdrobită. Nu ne e frică. Vom reîncepe aiurea. Vom reîncepe altfel.”

Să revenim la cele două drapele ce fluturau deasupra Sorbonei.

Drapelul negru înălţat, secolul trecut, de Bakunin, la Dresda, a fost marea surpriză a lui mai 68, atît de fecund în surprize. El însemna reînvierea spectaculoasă a anarhismului, care nu s-a putut produce decît prin decesul ideologiei comuniste aşa cum s-a încarnat ea în Rusia şi cum a fost exportată în răsăritul Europei. De la represiunea comunei din Kronstadt, hotărîtă de Troţki, de la lichidarea anarhiştilor de către G.P.U. la Barcelona, în timpul războiului civil spaniol, acest drapel nu se mai ivise în nici o mişcare de stînga europeană. Despre el, în secolul trecut, Jules Vallès spunea că e „mai ameninţător ca toate celelalte, deoarece e mai trist”. Ameninţare de care, în orice caz, bolşevismul s-a speriat totdeauna, trăgînd concluziile din vechea opoziţie dintre Bakunin şi Marx, atît pe plan teoretic cît şi în practica revoluţionară.

Drapelul roşu n-a putut fi alăturat celui negru decît printr-o desolidarizare cu puterea imperialistă care se slujeşte de el, de Uniunea Sovietică. În numele acestui drapel roşu, nu s-a constatat în mai o regrupare, ci o fărîmiţare. N-a existat la Sorbona decît un singur stand de tineri comunişti recunoscînd tutela partidului comunist francez, unul singur contra două standuri de troţkişti (la care, în treacăt fie spus, ţi se oferea şi o broşură favorabilă revoluţiei maghiare), a unui stand al mişcării de la „22 Martie”, de tendinţă anarhistă, şi a unei puzderii de mici grupuri animate de pasiunea revoluţiei permanente, în numele fie al lui Mao, fie

al lui Troţki, fie al Rosei Luxemburg, dar toate împotriva regimurilor din răsăritul Europei.

Aceeaşi situaţie, mai clară încă, la Teatrul Franţei-Odeon. Mai clară, pentru că mai liberă. În timp ce Sorbona era totuşi preocupată de o eficacitate „revoluţionară", cu comisii, de studiu şi discuţii secrete, pe lîngă cele publice, la Teatrul Franţei-Odeon se instalase happeningul dacă nu al revoluţiei permanente, cel puţin al vorbăriei permanente. Nici o tactică, ci numai o imensă defulare. Cea împotriva societăţii de consum, sau de abundenţă, fiind totuşi epuizată în prima săptămînă, am asistat, în ceasurile petrecute într-un fotoliu al teatrului, la un fenomen neaşteptat: n-am auzit decît critici la adresa Partidului Comunist Francez şi Moscovei. Încă un semn revelator: mult mai puţine referinţe la Lenin decît la Bakunin sau Rosa Luxemburg. Anarhiştii şi Mişcarea din "22 Martie" consideră într-adevăr pe Lenin el însuşi responsabil de „etatizarea" revoluţiei şi, într-un fel de apariţia „noii clase" denunţate de Milovan Djilas şi ale cărei structuri opoziţia studenţească le regăseşte azi în Partidul Comunist Francez.

În această geografie a contestării aflăm deci mai întîi fărîmiţarea, apoi confuzia şi reapariţia unor curente ce păreau îngropate de centralismul comunist: anarhismul şi troţkismul. O altă constatare: pentru a săvîrşi saltul în secolul al XXI-lea, tinerii fac apel, în general, la ideologii din secolul al XIX-lea, dovedind că sloganul, înscris pe zidurile Sorbonei, „imaginaţia la putere" nu era decît o formulă de stil, niciodată imaginaţia n-a fost mai săracă decît în mai 68. Excepţiile sînt doar aparente: filozoful american de origină germană, Herbert Marcuse, inspirator, poate fără voia lui, al mişcării din „22 Martie", ca şi al mişcării germane a lui Rudi Dutscke, ca şi „punerea la zi" a marxismului, încadrat în structuralism, odată cu Louis Althusser. Şi Herbert Marcuse şi Louis Althusser sînt totuşi tributari secolului XIX. În sfîrşit, în ciuda unui stand creştin

progresist la Sorbona, se constata absenţa oricărei dimensiuni spirituale. În timp ce în Rusia, azi, revolta se confundă cele mai deseori cu redescoperirea rădăcinilor spirituale, Sorbona nici n-ar fi putut fi considerată atee. Ateismul cere o flacără, o pasiune. Contestarea de la Sorbona nu mai prezenta nici unul din aspectele anti-clericale legate de ideologiile secolului trecut. În locul unei negaţii sau unei dezbateri, o mare absenţă.

Alte puncte de reper, în noua geografie: prezenţa psihanalizei de tip freudian şi în teorii, dar şi prin mitul tatălui ce trebuie ucis, şi renaşterea utopiei cu marea prezenţă, mereu responsabilă a lui Rousseau. Omul bun prin definiţie şi viciat doar de raporturile injuste ale societăţii, nostalgia raiului dintîi: un întreg secol al XVIII-lea venea să moară pe pragul secolului al XXI-lea.

Ne rămîne să încercăm a degaja ideologiile care s-au înfruntat la Sorbona.

* * *

Cum grupul „22 Martie1" condus de Cohn-Bendit a fost detunătorul acţiunii, începem cu Herbert Marcuse, inspiratorul său.

Marcuse e un profet în mare parte fără voia lui. E desigur un paradox ca „dialectica negativă" a acestui utopist amar, dar blînd, care nu prevedea nici o reţetă de acţiune, mulţumindu-se doar să refuze societatea industrială avansată, să fi fost transformată în acţiune revoluţionară de către o minoritate activă. Nu e prima ironie de acest fel în istorie, după cum nu e prima oară cînd cei care pun în aplicare teoriile unui „filozof", nu-i citesc operele integral. (Cîţi „revoluţionari" marxişti, au citit într-adevăr *Capitalul*?). După însăşi mărturisirea lui Cohn-Bendit, foarte puţini membri ai mişcării „22 Martie" l-au citit pe Marcuse; cu toţii, în schimb, au reţinut cîteva formule simple de memorat ca „marele refuz" sau „toleranţa represivă".

De-a lungul unor cărţi ca *Eros şi Civilizaţie*, *Etică şi revoluţie*, *Toleranţa represivă*, *Marxismul sovietic*, *Omul unidimensional*, Marcuse urmăreşte aceeaşi idee dar se adresează unor izvoare radical diferite. Asistent al lui Martin Heidegger, discipol al lui Max Weber, avînd în acelaşi timp o inevitabilă ascendenţă hegeliană, nefiind străin nici de freudism şi neapărîndu-se de ispita mesianică, Marcuse îmbină, în înflăcăratul său refuz al societăţii industriale cea mai avansată, naivitatea de tip Rousseau, o sensibilitate formată în apropierea lui Heidegger şi amintiri ale tinereţii lui marxiste. Un marxism însă diferit de acela aplicat în Uniunea Sovietică, ce i se pare lui Marcuse instituţional, represiv şi justificativ. Pentru Marcuse, societatea sovietică nu este mai puţin represivă ca aceea capitalistă, şi una din cărţile sale, *Marxismul sovietic*, este consacrată tocmai acestei degenerări a marxismului în statul sovietic. Tendinţa anti-sovietică a mişcărilor S.D.S. și „22 Martie” provine, în linie directă, de la Marcuse.

Pentru Marcuse nu există, în clipa de faţă, decît o singură societate, societatea industrială avansată, bazată pe tehnică. Dacă pentru Heidegger, tehnica reprezintă un fel de „miez de noapte” universal, pentru Marcuse ea implică o politică integral opresivă şi represivă. Într-un regim fascist, îşi arată adevărata faţă. Într-un regim democratic, în schimb, intervine distanţa toleranţei care este însă limitată la limbaj. Atunci cînd membrii acestei societăţi refuză legalitatea, atunci cînd, prin provocări, sau mişcări de stradă, ei pun în discuţie societatea industrială cea mai avansată, toleranţa îşi dezvăluie adevăratul chip, devenind, cu expresia azi reluată de mişcările contestatare, „toleranţa represivă”.

Împotriva acestei societăţi, Marcuse, în afara unui refuz global pe care l-a numit „marele refuz” - altă expresie vehiculată azi ca un slogan - nu prevedea posibilitatea unei reacţii a muncitorilor, ei fiind integraţi în ciclul producţiei

pentru producţie şi al consumului pentru consum. De fapt, nu prevedea nimic, în afara unei dialectici negative. O speranţă mijea totuşi în opera lui Marcuse: grupurile „marginale”, mai ales studenţii care i se par, prin definiţie, meniţi „marelui refuz" şi prin care s-ar putea instaura o dictatură provizorie a ştiinţelor umane pentru a forţa oamenii la fericire. Scriitorul german Günther Grass îi reproşa lui Marcuse tocmai această sugestie a unei dictaturi provizorii, provizoratele în dictatură caracterizîndu-se, cum s-a putut constata de-a lungul veacului nostru, prin definitivarea lor. Între utopie însă şi mijloacele de a se ajunge la această utopie, distanţa este considerabilă, iar Marcuse nu prevede mijloacele de a o parcurge, cu atît mai mult cu cît orice contact e dintre „marginali" şi sindicate sau partide comuniste sînt potrivnice „mesajului" său.

În societatea nouă pe care o doreşte şi în care n-ar mai fi „miez de noapte” în secol, ar dispărea şi tabu-urile represive sexuale, iar fericirea s-ar întinde peste spaţiile verzi recucerite ale unui nou paradis. Regăsim deci speranţa mesianică, regăsim bineînţeles nostalgia după „le bon sauvage” al lui Rousseau, ca şi voinţa de a obliga pe oameni, cu orice preţ, la fericire. Să nu ne mai mirăm că în mişcările în care influenţa sa predomină, Marcuse poate coexista atît de lesne cu utopia de tip Bakunin.

De altminteri, Marcuse nu se îndepărtează de ideologiile secolului al XIX-lea, ci le interpretează doar într-un ciudat amalgam, care s-a dovedit exploziv. Două aspecte din opera lui militează în favoarea acestei explozii: lipsa de nuanţe dintr-o critică ce se vrea globală şi definitivă şi apelul la iraţionalul fericirii (în schimb, raţiunea care triumfă azi, şi pe care am moştenit-o de la greci, tratează natura ca un obiect de aservit). Desigur critica acestui tip de raţional se află în Heidegger, dar Heidegger n-o îmbină cu o speranţă mesianică sau cu rămăşiţe de marxism. „Sistemul” lui Marcuse nu este exploziv prin rigoarea lui, ci,

dimpotrivă, prin înglobarea atîtor izvoare diferite într-o critică radicală, dar nu şi la obiect.

* * *

Un alt inspirator al mişcării studenţeşti de la Sorbona a fost Bakunin. În cursul unui interviu, Cohn-Bendit afirma:

„Eu sînt marxist, în măsura în care Bakunin era marxist. Bakunin îl tradusese pe Marx. El considera că Marx nu dezvoltase teorii noi, ci formulase, plecînd de la teoriile culturii burgheze, posibilităţile unei critici revoluţionare a societăţii".

Tot într-un interviu, o studentă de la Sorbona declara:

„Bakunin este maestrul nostru al tuturor. Bakunin preconiza respingerea oricărei acţiuni politice fiindcă, pentru a distruge Statul, oricare ar fi el, nu există altă metodă decît insurecţia".

Ne lovim deci insistent de umbra lui Bakunin, şi constatăm că acest mistic al negării absolute, acest posedat al distrugerii a domnit în Cartierul Latin, de-a lungul lunii mai. În timpul revoluţiei din 1848, prefectul de poliţie al Parisului, Caussidière, spunea: „În prima zi a unei revoluţii, Bakunin este preţios, a doua zi trebuie împuşcat". Dar cum să împuşti, un secol mai tîrziu, o umbră tutelară? O astfel de întrebare n-a mai mijit probabil în capul actualului prefect de poliţie, dar desigur că ea a frămîntat Partidul Comunist Francez, întărîtat de renaşterea spectaculară a anarhiei. Cînd ne gîndim că Bakunin îl ataca pe Marx care era, după el, „din cap pînă în picioare, un autoritar", că deplîngea la Marx „lipsa instinctului de libertate", că se opunea total teoriei marxiste, după care oamenii ar fi determinaţi de forţe economice, cînd ne amintim de celebra lui formulă "acolo unde există un Stat nu există libertate, acolo unde găsim libertatea, nu se află nici un Stat", ne dăm lesne seama de ce Bakunin n-a fost niciodată integrat în vreun aeropag sovietic. Dacă mai adăugăm că, imediat ce deţin puterea, comuniştii se grăbesc să lichideze pe

anarhişti (înainte chiar de opoziţia de dreapta), cum să ne mai mire anxietatea comuniştilor în faţa vîntului care a fluturat în drapelele negre de la Sorbona?

Dar spre care Bakunin s-au îndreptat tinerii anarhişti de azi? Deoarece, dacă temperamental nu există decît un singur Bakunin - acela al pasiunii şi „improvizaţiei nerăbdătoare" (expresia este a lui Turgheniev pentru eroul său, Rudin, care i-a fost inspirat de Bakunin), din punct de vedere al gîndirii, nici o evoluţie nu prezintă etape mai contrastate decît aceea a anarhistului rus. Această gîndire s-a exprimat mai mult în scrisori şi articole decît în cărţi. Un volum rezumativ al ultimei etape, *Federalism, socialism şi antiteologism*, în 1872 (cu patru ani înainte de moarte), un articol mai ales semnat cu un pseudonim în presa germană, *Reacţiunea în Germania*, care, în 1842, conţine fraza cheie „bucuria distrugerii este o bucurie creatoare", iată o „operă" restrînsă. În schimb, acţiunea este neîntreruptă şi înfruntată cu toate riscurile: condamnare la moarte, la închisoare, extrădare, deportare în Siberia, expulzări, rătăcire în căutarea punctelor incendiare de pe glob. De-a lungul acestei existenţe, cîteva metamorfoze.

Bakunin, autodidact inspirat, descoperă pe Hegel mai întîi la lumina moralismului mistic al lui Fichte, prin oglinda romanticilor germani şi a lui Fichte, şi, în numele lui, glorifică, pînă la extaz „ceea ce e". Nevoia lui constantă de imaginar care-l făcea să nu suporte cotidianul despre care spusese că este „iluzia cea mai teribilă care ne ferecă în lanţuri impalpabile dar puternice", îşi află în sistemul hegelian o pauză a acceptării. Influenţa hegelienilor de stînga şi, în el însuşi, o dezagregare a hegelianismului iniţial îl aruncă apoi în utopie, în negarea absolută a „ceea ce e" în favoarea a „ceea ce va fi". Pe urma Decembriştilor, dar cu o pasiune a ideii pure care-l diferenţiază de ei, Bakunin se impregnează de spiritul utopic, care va deveni cu el, cum s-a mai spus, o dinamică revoluţionară. Misticul afirmaţiei

de ieri devine profetul negaţiei de apoi cu aceeaşi fervoare religioasă. Dar acela care-l ducea cu sine pe Dumnezeu pînă şi în revoluţie, sau îl căuta acolo, se preschimbă în ateul ce va afirma că omul l-a creat pe Dumnezeu, iar nu Dumnezeu pe om. Ateismul lui Bakunin este însă ars de aceeaşi prezenţă a divinului în proclamare ca şi în negare.

Nici hegelianismul, nici religiozitatea, dar nici materialismul, pozitivismul, ateismul lui Bakunin nu l-au readus printre studenţii parizieni din mai 68. Ci, în primul rînd, o frază „Spiritul de distrugere este, în acelaşi timp, un spirit creator". Bakunin, ca şi emulii lui parizieni, n-a fost nici o clipă preocupat de conţinutul pozitiv al unei acţiuni de negare, nici de rezultatul ei. Totul stă şi constă în revoltă. Alte trăsături au îngăduit revenirea lui la Sorbona: „personalismul" său, opus oricărui colectivism, estetismul său - el considera că o transformare doar cantitativă ar duce spre o „vulgaritate universală" a cărei perspectivă îl înfiora -, individualismul. În sfîrşit, incertele şi confuzele proiecte de „revoluţie culturală", despre care s-a vorbit atît la Sorbona, sînt probabil mai puţin tributare maoismului cît convingerii exprimate de Bakunin că o cunoaştere burgheză „trebuie să piardă o dată cu lumea a cărei expresie este".

Acest radicalism şi acest extremism au fost autentificate de o viaţă în care negatorul frenetic care a fost Bakunin s-a expus tuturor riscurilor, dar a rămas tolerant cu opiniile altora, păstrînd libertăţii de gîndire toate drepturile într-un sistem care prevedea distrugerea celorlalte valori. De aici decurge, poate, multiplicitatea de păreri şi de direcţii ideologice într-o mişcare ca aceea din „22 Martie", de aici şi o patimă a libertăţii atît de devastatoare încît orice formă de centralism, de organizaţie, de program teoretic, au fost excluse. Visul utopic al lui Bakunin a fost reluat întocmai, doar terminologia era diferită. Să alăturăm două citate. Pentru Bakunin democraţia urma să fie „o transformare calitativă, o revelaţie nouă, vie şi autentică, un cer nou şi

un pămînt nou, o lume tînără şi frumoasă în care toate disonanţele se vor rezolva într-o unitate armonioasă". Pentru un fruntaş al mişcării iniţiale de la Nanterre, revoluţia nouă avea şi ea să depăşească economicul. „Noi nu vrem să transformăm lumea, ci să schimbăm viaţa".

Bakunin la Sordoba, sau renaşterea utopiei...

* * *

Momentului de criză prin care a trecut filozoful structuralist francez, Louis Althusser cînd a constatat că marxismul a devenit, sub forma sa stalinistă, un iremediabil dogmatism, îi datorăm nu numai o nouă lectură a lui Marx, reactualizat astfel prin modele intelectuale ale zilei, dar şi prezenţa virulentă a acestui marxism de tip althusserian în mai 68, la Sorbona.

Totul a început acum cîţiva ani la Şcoala Normală Superioară de pe strada Ulm, prin lectura *Capitalului* între un profesor de filozofie, Althusser, şi elevii săi. Această lectură, sintetizată în două volume scrise de Althusser cu o echipă, sub titlul *A citi Capitalul*, se află la originea înfiinţării unui nou partid, puţin numeros, dar virulent, Uniunea Tineretului Comunist Marxist - U.J.C.M.L., de tendinţă prochineză. Dar, mai înainte, discipolii lui Althusser creaseră, în 1965, *Caietele Marxist-Leniniste*, remarcabile ca nivel teoretic, şi un cerc denumit „Cercul Ulm", menit, să propage contestaţia în sînul Uniunii Studenţilor Comunişti. În martie 1966, Partidul Comunist Francez contraataca, condamna lucrările lui Althusser. Un an mai tîrziu, 600 de studenţi erau excluşi din Uniunea Studenţilor Comunişti şi se regrupau în noul partid, pe care l-am numit mai sus. Cele două ziare ale partidului astfel alcătuit transformau contestaţia iniţială şi difuză într-un atac deschis împotriva Partidului Comunist Francez acuzat de „materialism sordid". După acest grup, Partidul Comunist Francez nu mai tinde să ia puterea decît pentru sporirea nivelului de viaţă. Mulţumindu-se însă numai cu transformarea modului de

propietate sau a raporturilor de producţie, partidul comunist riscă să vadă, ca în Uniunea Sovietică, restabilindu-se vechea ideologie. Scopul final al revoluţiei, după noul partid, trebuie să fie, dimpotrivă, o modificare o conştiinţelor, iar obiectivul imediat, contactul cu clasa muncitoare pentru „a libera iniţiativa revoluţionară pe care această clasă o conţine“.

În zvîrcolirile universitare din mai 68, Uniunea Tineretului Comunist Marxist-Leninist, opusă atît partidului comunist marxist-leninist francez, întemeiat la Aix în 1967, grupului de tendinţă Liu Shao Chi, cît şi celorlalte grupuri revoluţionare studenţeşti troţkiste sau anarhiste, nu joacă un rol important prin numărul membrilor ci prin pregătirea teoretică, de o rigoare neîntîlnită în nici o altă fracţiune comunizantă. Pregătirea este datorită lui Althusser chiar dacă numele lui nu poate fi legat de practica revoluţionară în curs. În plus, printre atîtea ideologii ce se înfruntă, în dezordine, la Sorbona, aceea care ia naştere dintr-un fel nou de a-l citi pe Marx, prezintă totuşi originalitatea de a încerca o punere la zi. Tot atîtea motive, de a aminti - schematic - ce este lectura structuralistă a lui Marx.

Dar mai întîi de ce o „nouă lectură”? Pentru că, din punctul de vedere al lui Althusser, Marx ar fi fost victima unor „comentarii şi unor variaţii pe baza unor citate celebre”. Pentru a dezbăra deci pe Marx de suprastructura marxistă - uneori pentru a-l dezbăra, de fapt, pe Marx de el însuşi - Althusser propune o lectură desigur „critică", dar, în acelaşi timp, „simptomală" - termenul îi aparţine. Lectura simptomală - asemănătoare aceleia prin care Lacan îl reînnoieşte pe Freud - este, bineînţeles, de tip freudian. Ea constă în dezvăluirea „lapsusurilor teoretice" din *Capitalul*. Ceea ce revine a presupune că Marx, atunci cînd scria *Capitalul*, nu dispunea de toate conceptele teoretice adecvate „demersului său teoretic revoluţionar" şi că, în spatele celor spuse, rămîne de descoperit ceea ce e trecut

sub tăcere. Lacunele sau culpabilitatea, Marx ignorat de Marx, sau ascuns de Marx, lectura aceasta nu va fi deci inocentă, deoarece „nu există - ne spune Althusser - lectură inocentă".

În miezul acestei lecturi se află pariul structuralist al lui Althusser, ceea ce el numeşte, cu un termen împrumutat lui Gaston Bachelard, „ruptura epistemologică". Ea ar fi intervenit, în opera lui Marx, între 1845 şi 1850. Înainte de această ruptură, Marx se afla într-o fază antropologică, ideologică, neştiinţifică - antropologismul lui Marx aflîndu-şi izvorul, după Althusser, nu în Hegel, ci în morala kantiană. După ruptură, intervine faza ştiinţifică din *Capital*, exprimată în termeni de obiect, concepte abstracte, forme şi structuri, în care economia, din care a fost izgonită antropologia, devine ca un „teatru fără autor". Între cele două faze, n-ar exista nici o continuitate. Dacă acest pariu este acceptat, dacă admitem că ruptura epistemologică este totală, că nimic din umanismul primei perioade nu trece în a doua, putem asista la una din cele mai riguroase arhitecturi a unui marxism anti-umanist şi anti-istoricist, putem anula orice interpretare a marxismului ca o reflecţie asupra sensului omului şi al istoriei, şi toate lucrările în acest sens al unor Lukacs, Gramsci, Sartre, sau Goldman. Într-un cuvînt, putem admite că în *Capital* Marx, introducînd concepte economice noi, renunţă, în mod automat, la umanismul operelor de tinereţe şi din „*Manuscrisele*" anilor 1844. Asistăm deci la integrarea lui Marx în structuralism şi la clădirea unui edificiu formal deplin satisfăcător pentru spirit, prin mutaţia unei problematici preştiinţifice amestecată cu ideologie - Marx înainte de ruptură - într-o problematică pur ştiinţifică - Marx după ruptură. Ruptura epistemologică face cu neputinţă o filozofie în sensul tradiţional al termenului, adică o viziune a lumii. Ea ne dăruie, în schimb, o ştiinţă după Althusser nedescoperită pînă acum: marxismul.

Din această ştiinţă, ideologia trebuie să fie absentă. Dar ea poate produce o ideologie. De ce o ideologie? Pentru că - afirmă Althusser - „ideologia, ca sistem de reprezentare a maselor, este indispensabilă oricărei societăţi spre a forma oamenii şi a le da posibilitatea să răspundă exigenţelor condiţiilor lor de existenţă”. Din această concesie se va naşte curentul revoluţionar ce se reclamă de la această nouă lectură a lui Marx şi ei îi datorăm prezenţa unui marxism structuralist în mişcările ideologice din mai 68. Rupînd cu ideologia, Althusser reintrodusese pe Marx în epistemologia modernă şi în ştiinţele umane; recunoscînd necesitatea unei ideologii, îl reactualizează în practica revoluţionară. Un pariu deci şi o contradicţie, iată pragul ce trebuie trecut pentru a-l citi pe Althusser în timp ce el însuşi îl citeşte pe Marx. Şi chiar dacă acest prag a fost trecut în mai 68, la Sorbona, nu e mai puţin adevărat că riguroasa construcţie a lui Althusser are la temelie două pietre şubrede: pariul şi contradicţia.

* * *

Trecînd deci în revistă ideologiile din mai 68, am putut constata că ele erau, toate, orientate la stînga, că fie datau din secolul al XIX-lea, fie reprezentau un efort de repunere la zi tot a secolului al XIX-lea, că erau însoţite de o nouă irupţie a utopiei, că, în efortul de contestare al studenţilor, ei se slujeau numai de concepte uzate, ceea ce implică o judecată negativă şi asupra acestor studenti, dar şi asupra celor care i-au format astfel (profesori şi scriitori). Mai ales asupra lor deoarece au menţinut o întreagă generaţie de elevi într-un conformism intelectual marxist ce datează.

Nu vom redeschide dosarul conformismului intelectual parizian de stînga. El a secătuit într-atîta forţele intelectuale ale Franţei, încît nu în cîteva fraze îi putem măsura nocivitatea. Preferăm, parafrazîndu-l pe Marx, să vorbim despre „mizeria filozofiei“. A celei actuale, bineînţeles. Heidegger spunea: „Ceea ce lasă mai mult de gîndit în

vremea noastră, ce lasă ea însăşi de gîndit, este că n-am ajuns să gîndim“. Există, poate, mai puţin o criză a gîndirii, cît o neîncredere a acestei gîndiri în propiile ei forţe, explicînd de ce atîţia eseişti şi cercetători de o incontestabilă valoare, în loc să se confrunte cu prezentul, îşi aglomerează eforturile în jurul unor sisteme din trecut, nesfîrşind a le comenta, reînoi, reinterpreta.

Şi, în primul rînd, în jurul lui Marx. Raymond Aron scria: „Marx avea şansa sau neşanşa de a trăi acum un secol. El n-a răspuns la întrebările pe care ni le punem azi. Putem da aceste răspunsuri pentru el, dar sînt răspunsurile noastre, nu ale lui“. Atunci de ce mai resimţim nevoia de a le da în numele lui. De ce inventivitatea teoretică remarcabilă a lui Althusser îşi caută reazăm şi pretext în Marx? De ce Jean-Paul Sartre, după ce a pus la punct un sistem - existenţialismul - tributar la origină unor izvoare de altminteri străine, sfîrşeşte prin a-l ceda marxismului?

Apoi, în jurul lui Freud. Nu aportul lui e în discuţie, ci moda care-l înconjoară. De ce Lacan îşi pierde în recitiri pline de caznă o ştiinţă sau un talent, care şi-ar fi putut propune ţeluri mai personale? Într-o paranteză fie spus, psihanaliza ieşită din tiparele stricte ale freudismului ar fi mai utilă ca oricînd pentru analiza unor aspecte ale mişcării studenţeşti actuale. Un şef al studenţilor de la Nanterre, Olivier Castro, mărturisea: „Problema cuvîntului Profesorului este problema generală a cuvîntului Tatălui”.

Renaşterea utopiei denotă şi ea o sărăcie extremă a imaginaţiei. Aceeaşi bază: mitul omului bun pervertit de raporturile sociale, acelaşi ţel tămăduitor: socialismul. Uzat şi compromis (în afară de soluţiile scandinave, dar spre ele nu se îndreaptă pasiunile intelectuale poate tocmai pentru că au fost realizate în afara oricărei utopii), socialismul continuă să fie un scop pentru intelectualii obosiţi de a mai gîndi. Optimismul unui Herzen, care credea că unor noi condiţii sociale le va corespunde o nouă inventivitate, e

desminţit de fapte. Prin 1849, Herzen scria: „Socialismul se va dezvolta pînă la extremitatea tuturor fazelor sale, pînă la absurditate. Apoi, un ţipăt de protest se va face din nou auzit, izvorînd din sufletul titanic al minorităţii revoluţionare şi, o dată mai mult, va începe o luptă sîngeroasă în care socialismul va lua locul conservatorismului de azi şi va fi răsturnat de o revoluţie viitoare, necunoscută spiritelor noastre". Trecînd peste formularea patetică proprie lui 1848, să recunoaştem c-ar fi fost logic să fie aşa, după toate aberaţiile înfăptuite în numele socialismului, dar că secolul nostru nu e în stare să invente formule inedite. Pentru a face faţă unor probleme cu totul noi, răspunsul a rămas cel vechi, care nici măcar nu mai constituie un răspuns, din remediul visat altădată transformîndu-se, azi, într-un fel de virus. Mizeria filozofiei stă în această neîncredere în propria sa capacitate de a se reînnoi. Critica permanentă care a făcut filozofia să se îndoiască de propria ei existenţă n-a pus capăt unor mituri vechi decît pentru a le înlocui prin altele, ceva mai puţin vechi. Ideologiile care au decedat în istorie, n-au fost izgonite din gîndirea teoretică şi ne pregătim să facem faţă problemelor iscate de o societate de abundenţă cu metodele menite să rezolve problemele unei societăţi de pauperizare - şi care, de altminteri, s-au dovedit ineficace şi în acest caz.

Dacă mişcarea studenţească a putut lua şi aspectul unei lupte între generaţii acest fapt se datorează şi incapacităţii generaţiei anterioare de a gîndi în termenii secolului al XX-lea.

Paradoxul rămîne deci integral: o mişcare ce se voia revoluţionară s-a dezvăluit tradiţionalistă în modele pe care şi le-a ales. O dată mai mult, ideologiile au acoperit realitatea. Ceea ce nu se întîmplă în Răsărit, unde suprasaturaţia ideologică a izgonit ideologia şi unde punerea în aplicare a utopiilor a dezvăluit adevărata lor faţă.

Pentru stînga intelectuală din Occident, utopia, socialismul. Comunismul se află mai departe la stadiul nostalgiei. Aceeaşi stîngă, care păruse salvată de irealism în urma revoluţiei maghiare, cînd se ivise la Paris un curent „revizionist” hotărît să pună capăt ideologiilor, s-a reprodus prin sciziparitatea lenei de a gîndi, vreo zece ani mai tîrziu. Acum, chiar dacă i se întîmplă se refuze anumite forme ale comunismului (Moscova, am văzut-o, a încetat să fie capitala sfîntă, drumul deschizîndu-se spre Peking), stînga acceptă mai departe substanţa sistemului şi se dovedeşte incapabilă să renunţe la speranţa mesianică.

Iată de ce mai 68 la Paris n-a fost o revoluţie a timpului nostru, ci numai un mimetism al trecutului, care ar fi putut sfîrşi tragic pe baricadele amăgirii.

20 iulie 1968

Am primit primele două numere ale *Luceafărului*, stil nou. E totuşi o victorie a tinerilor scriitori care, în mai trecut, au cerut o schimbare de orientare în politica culturală de la Bucureşti.

Spunem „totuşi” deoarece nu lor li s-a încredinţat direct revista, pentru a nu le fi încununată revolta în chip prea spectacular. Au fost preferaţi cei care nu participaseră la şedinţă. Adică Ştefan Bănulescu. Nu e mai puţin adevărat că dată fiind personalitatea acestui scriitor de talent şi de cinste - chiar dacă s-ar fi desolidarizat, împreună cu Marin Sorescu, de colegii lui cu revendicări integrale - revista se află în mîini bune.

În ce ne priveşte adevăratul motto al *Luceafărului* nu-l aflăm în editorialele din pagina întîi, ci în cîteva rînduri din „jurnal de poet” al lui Ioan Alexandru:

„Pentru un scriitor tînăr, ce va face contează. Dacă nu va trăda şi se va dovedi pînă la sfîrşit invincibil, ţinînd partea

adevărului, evident că învinge şi tot ce-a făcut va primi o nouă strălucire”.

Cu puţine excepţii şi cu cîteva concesii Luceafărul pare a se îndrepta pe o cale deosebită de celelalte reviste literare bucureştene.

Criteriului de exigenţă afirmat din prima „Cronică elementară” a lui Ştefan Bănulescu îi răspund şi corespund numele celor mai mulţi dintre colaboratori. Marin Sorescu, fireşte, cu a sa „cronică fantezistă" în care, încă din primul număr, rîndurile asupra lui Brîncuşi deschid orizonturi noi într-un subiect ce părea epuizat de monografii şi exegeze folcloristice. O ipoteză de reţinut - de ce nu? - orizontalitatea „Coloanei fără sfîrşit“, „ca o bară de fier pusă să oprească presiunea mortală a cosmosului" şi fără de care „cerul s-ar lăsa mai repede pe noi“. Şi o ipostază a lui Brîncuşi de reamintit tuturor: Brîncuşi tînăr şi rebel, cu acea „obrăznicie enormă” care azi „slavă Domnului, nu se mai permite”.

Apoi Dumitru Ţepeneag cu studii de o densă maturitate asupra visului, un vis modern şi ciudat responsabil. În căutarea unei definiţii, Dumitru Ţepeneag se defineşte mai întîi pe el însuşi, nu numai ca un prozator de talent, ceea ce ştiam că e, dar şi ca un intelectual de clasă. Dintre „onirişti”: Leonid Dimov, Sorin Mărculescu, Vintilă Ivănceanu. Tinerii domină mai departe cu Fănuş Neagu, Gabriela Melinescu, Paul Schuster, Gh. Tomozei, Iulian Neacşu. În sfîrşit, atunci cînd într-o revistă, cronica literară este semnată printre alţii de Nicolae Manolescu şi Eugen Simion putem fi siguri că va fi respectat şi criteriul estetic şi talentul.

După atîtea îndreptăţite speranţe, un punct de întrebare. În „Cronica elementară”, Ştefan Bănulescu, ca un cuvînt de început, speră ca *Luceafărul* să confirme „necesitatea unor alte reviste ale tinerilor”. O speră toată lumea. Pentru că *Luceafărul* este totuşi o revistă cuminte, înteleaptă, o

revistă a Uniunii Scriitorilor, cu tot ce implică această dependenţă. Tinerii însă au drept la îndrăzneală, la revoltă, la exagerări. Au dovedit-o în şedinţa din mai, şi după panică, ameninţarea cu sancţiuni, şi şovăiala puterii, se vede c-au fost luaţi, pînă la urmă, în serios. Numai că *Luceafărul* nu e încă răspunsul integral pe care-l cereau. Voiau o „revistă a lor" în care să aibă dreptul şi riscul de a fi ei înşişi. Ca altădată, cînd încă de prin licee sau în pragul universităţii, tinerii, pe propria lor cheltuială, îşi confruntau imprudenţele literare. Şi nu numai literare.

E oare un răspuns tot atît de greu de dat ca şi suprimarea cenzurii pe care o reclamau, la aceeaşi şedinţă? Şi tot atît de imposibil?

27 iulie 1968

Orice clişeu de gîndire pleacă dintr-un sîmbure de adevăr. Pe care-l trădează apoi, prin limbuţie şi repetiţie. Dar aceasta e altă problemă. Deocamdată adevărul iniţial ne interesează. Astfel prea repetata constatare, pînă a ajunge derîdere, „românul s-a născut poet", e totuşi de două ori adevărată. Prima oară prin predispoziţia excepţională a literaturii române la lirism, a doua oară prin faptul că „născut" poet românul uită deseori de a se şi „face" poet.

Niciodată poate mai mult decît azi acest dublu aspect nu e mai vizibil. Există în tineretul din România o explozie lirică, probabil fără precedent, în măsura în care este justificată şi de vidul iniţial al ultimelor două decenii. Dar cîţi poeţi nu se opresc la făgăduinţă, la primul, al doilea volum, sau se repetă indefinit, uitînd a se mai „face", odată ce sînt „născuţi"? E în acest refuz al „facerii" o uşurinţă temperamentală, prejudecata banală a caracterului „boem", imprevizibil, spontan al poetului, o pierdere printre oameni şi timp, dizolvarea într-o interminabilă noapte de vară bucureşteană, înecată în alcool şi vorbării pleşuve. Mai

e, în ciuda exemplului de foc al lui Eminescu, sentimentul difuz că ştiinţa, cunoaşterea exactă, opresc elanul poetic, îl paralizează, că faptul poetic e un dat ce nu presupune un efort ci numai o delăsare inspirată, o coincidenţă izbîndită între mareele fiinţei şi semnele cerului. În afară de timp, poetul ar avea deci nu numai dreptul dar şi datoria de a mai uita să fie un om, o conştiinţă lucidă.

De aceea poate Ioan Alexandru ni se pare atît de important în poezia de azi. Nu numai prin talentul lui, dar şi prin conştiinţa lui de poet. Mai întîi pentru că, după cum ne avertizează într-un *Jurnal de poet*, nu crede în „miracole şi confuzii". Deci nu în naştere, sau nu numai în naştere. „Poezia - afirma el - cînd nu-i un instrument pentru a-ţi dezvălui un adînc şi ultim absolut după care însetează luciditatea şi sufletul tău, nu-i nimic". Sau „Pentru a face un salt în creaţie trebuie mai întîi să umpli cu luciditate şi punere în practică ceea ce opera ta anterioară a propus". Şi: „Sîntem pentru o artă conştientă - produs al muncii neînfricate. În colaborare cu timpul şi părinţii". Poezia ca un pămînt desţelenit cu uneltele cunoaşterii, prin munca grea a miezului de vară, spre a se ajunge la sămînţa de absolut, poezia iarăşi ca ispită a tăcerii, ca ultim prag înainte de marea tăcere. Citim în acelaşi jurnal: „Mi-e tot atît de teamă de moarte ca de cărţile pe care n-am să le scriu niciodată. De fapt scriu că mi-e frică. Socrate şi Iisus n-au scris un rînd". Poezia în sfîrşit nedespărţită de om. „Valoarea operei unui poet presupus mare se măsoară după dispariţia lui, dar valoarea sa ca om - cît e în viaţă. Ce ne rămîne aşadar decît să fim oameni?".

Punct de vedere ce devine aproape revoluţionar prin felul în care a fost exercitată funcţia poetică - despărţită cu totul de valoarea de omenie şi de adevăr, în tot timpul realismului socialist. Punct de vedere absolut necesar, singurul tămăduitor. Şi nu se va vorbi niciodată îndeajuns de răspunderea unui Tudor Arghezi în marea boală de care

trebuie să ne tămăduim acum. Arghezi a fost într-adevăr singurul poet mare care a necinstit cuvîntul în perioada înnoptării oricărei poezii din România stalinistă. Ceilalţi poeţi mari au tăcut - un Blaga, un Barbu, un Voiculescu. Cei care rimau versuri conforme fuseseră odată poeţi de mîna a doua, a treia, sau învăţaseră poezie la şcolile de creaţie. Numai Arghezi a putut să ne oblige a ne întreba - şi nu există încă răspuns la această cumplită întrebare - poţi deci să fii în acelaşi timp mare poet şi om de nimic? Poezia nu e semnată cu existenţa? O poate contrazice? Sălăşlueşte într-un joc de cuvinte în care potriveala este totul, iar autentificarea cuvîntului prin viaţă şi risc, nimic? Într-o poezie ca acea română, care se afla - existenţial - sub semnul lui Eminescu, Arghezi a introdus această poceală a semnificaţiei, această scoatere din rost şi fire, această ambiguitate fundamentală într-un domeniu care nu suportă aproximaţia. Să nu se vină cu exemplul unui Villon pentru a se justifica un decalaj între făuritorul de poezie şi făuritorul propriei sale vieţi. Deoarece nu punem problema în termeni de morală curentă ci numai de morală a verbului. Villon poate a furat, poate a ucis, nu ne interesează. Ceea ce ne interesează este furtul de verb şi de conştiinţă. Dacă într-adevăr Tudor Arghezi va fi confirmat de istoria literară de mîine ca mare poet român, atunci poezia română ea însăşi va fi mereu pătată de vinovăţie. Ne rămîne o singură speranţă: ca în sîmburele însuşi al cuvintelor potrivite să fie descoperit viermele ce le-a dăruit în acelaşi timp culoarea de nepreţuit şi un sunet pe care urechi mai fine decît cele ale prezentului l-ar putea recunoaşte fals. Atunci din nou în România, poetul ar putea coincide cu poezia sa, şi lipsa de omenie cu lipsa de substanţă poetică esenţială.

În aşteptare, concepţia pe care şi-o face despre poezie Ioan Alexandru poate sta şi ar trebui să stea la temelia noii poezii româneşti. Ea ar fi un impuls pentru o exigenţă sporită, pentru o continuă reînnoire în poezia celor tineri.

Dintru început, Ioan Alexandru s-a semnalat printr-o poezie majoră dincolo de şubreda dihotomie formă-conţinut. Ni se pare însă, după cele citite în ultima vreme, şi ne referim îndeosebi la poemul *Ascensiunea*, publicat în *Luceafărul*, că se îndreaptă acum spre un fel de transparenţă esenţială, care-i sporeşte încă statura. Ca printr-un fel de geam spălat cu grije, şi ţinut în curăţenie desăvîrşită prin meşteră şi trudnică gospodăreală, prin versurile lui Ioan Alexandru încep să se vadă, chiar, esenţele. Şi nu putem renunţa să citǎm în încheiere, cel puţin ultimele versuri din *Ascensiunea*:

„Simt
Sînt iată dus
Corabia sub mine îngrozită-aleargă. Ajung, ajuns-am
Prima oară aud sub mine apele curgînd
Pe valuri sînt culcat şi se văd mii de stele
Şi marea e albastră şi de foc
Şi mii de coruri îngeri mă-mprejmuie cîntînd
Întins pe un potop de aripi
Începe ascensiunea mea prin vămile văzduhului.
Acolo uite, cum rămîne-o mare
Acolo un popor
Acolo uite-un schit
O maică, un izvor, acolo un pămînt amarnic
Şi uite acolo un geniu şi uite acolo un soare
Şi uite-aici e moartea şi-ntîii zori de zi!”

10 august 1968

Într-un poem de curaj mai mult retrospectiv, Geo Bogza ne înştiinţa în *Luceafărul*:

„Ce uşor se îmbracă unii în hainele morţilor
Pantofii şi-i trag în picioare

Pălăria şi-o pun pe cap
Şi apucînd bastonul de mîner
Pornesc prin tîrg joviali
Fudulindu-se în hainele morţilor
Pe cunoscuţi îi salută cu gesturi largi
Şi trec triumfători prin mulţime
La butonieră cu o mare garoafă albă.
Cumpărată la florăria de pe bulevard
Cu banii găsiţi în hainele morţilor".

Nu ştim care e semnificaţia acordată de Geo Bogza acestui poem şi în nici un fel nu-l socotim solidar cu a noastră. Dar ni se pare că-i vedem pe aceşti „unii" fudulindu-se pe bulevardul literelor în haine care n-au fost nicicînd ale lor, plătind cu bani, care nu le-au aparţinut niciodată de drept, şi trecînd, încă triumfători, prin mulţime. îi vedem aşa de bine încît nici nu ni se mai pare necesar să-i numim. O rectificare doar. Nu sîntem atît de siguri că pornesc în tîrg „joviali", că această aparenţă de jovialitate nu e o mască sub care se ascunde o mare, o justificată nelinişte. Priviţi bine scena şi amintiţi-vă: altădată mulţimea se despica în două şi-i saluta respectuos, nesincer, dar plecîndu-se totuşi, deoarece erau singuri plimbăreţi pe bulevarde, cu garoafa albă a darului literar. Astăzi, scena este oarecum diferită. Vedeţi pe lîngă aceşti decoraţi, de jur împrejurul lor, cu dreptul de a se plimba şi ei pe bulevard, tineri, tot felul de tineri. Care li se par posesorilor de garoafe ale defunctului merit literar cam golani. Unii sînt - se spune - bătăioşi. Alţii vorbesc înainte de a fi întrebaţi de purtătorii de garoafe. Mai sînt şi unii care trec pe lîngă ei ca şi cum nici nu i-ar vedea. Cu toţii însă poartă haine pe măsura lor. Nefurate de la morţi. Şi, în loc să salute pe hoţii de morţi, dacă au neapărat de salutat, salută direct pe morţi. Foştii decoraţi cu garoafe îşi păstrează zîmbetul şi jovialitatea cînd sînt la plimbare. Dar cînd se întorc acasă de pe bulevardele faimei,

invadate azi de golanii talentului, sînt cuprinşi de o febrilă nelinişte.

Printre aceşti decoraţi de ieri mai văd două neamuri. Primului aparţin scriitorii furtişagului total. Oameni de anticameră ai stalinismului care, fără umbră de har, au fost decretaţi cu surle şi trîmbiţe scriitori, în marea tăcere care domnea atunci asupra României, şi li s-a dat bilet de liberă trecere în cimitire să dezgroape şi să ia hainele celor ucişi. Pentru aceştia, concurenţa valorii care a reînceput acum în viaţa literară, nu pune problema vreunui efort de creaţie, ci numai a unor şiretlicuri şi combinaţii pentru a-şi păstra nu o operă, ci un post. Neamul al doilea este mai de plîns. Lui îi aparţin toţi aceia care au avut odată hainele lor. Mai bune, mai proaste, cum le era hărnicia şi harul, dar ale lor. Scriitorii fără decret, scriitorii dinainte de decret. Dar după acest decret, hainele lor li s-au părut sărăcăcioase şi ameninţate de uzură şi s-au pornit a invidia pe cei lăfăindu-se în hainele morţilor. Mai largi, mai încăpătoare. Şi mai ales garantate împotriva timpului rău. Impermeabile, calde, apărîndu-te de soneria care te putea trezi noaptea pentru a te trimite prin beciuri şi morminte, alături de ceilalţi oameni purtători de haine adevărate. Şi atunci, scriitorii din al doilea neam s-au pus să se schimonosească aşişderea celor din primul neam. Le-au imitat prostia. Le-au copiat rostirea. Le-au luat cerneala. Şi s-au pus să schingiuiască vorbele ca să intre în ele tot neadevărul, în schimbul căruia se obţinea garoafa distinctivă. Şi-au spus că n-au cum alege şi că mînuirea monedelor false tot e mai bună decît să nu mînueşti deloc. Că exerciţiul literar, făcut fără sinceritate, tot menţine un scriitor mai în formă decît tăcerea impusă altora sau adoptată de ei. Operaţia aceasta e însă cumplită. Pentru că nu iartă. Cuvîntul se retrage parcă undeva şi-şi lasă sub condeiul contrafăcut numai aparenţa. Formula, mai întîi imitată silnic, face, încetul cu încetul, una cu pana. Şi cu fiinţa. Cerneala se transformă în otravă.

Şi acum priviţi-i pe aceşti scriitori din neamul al doilea! Ajunşi acasă, îşi scot garoafa de la butonieră, şi-o pun în apă să nu se ofilească. Dar garoafa e din materie plastică, şi, de la facere, aparţine unui cimitir de reputaţii au crescut mari. S-au înstărit în grădina lor de cuvinte, adevărate, ale lor, cele dinainte de decret, care să le îngăduie reintrarea în literatură. Şi tot aşteaptă. Zadanic. Încearcă atunci să scrie cît mai mult. Poate printre cuvintele false, acum cînd e cu putinţă, vor reveni cele reale, sau măcar amintirea lor, oricît de palidă, numai să fie. Şi apare o formulă. Şi alta. Şi pe urmă alta. Cuvintele - ca să parafrazăm pe un fost mare poet - nu mai au putere să „vină, în timpul cît se cere, din lumea cealaltă". Şi alţii au crescut mari. S-au înstărit în grădina lor de cuvinte. Şi lucrează cu migală.

Parabola am spus-o fără bucurie. Pentru că durerea unor scriitori dezişi de ei înşişi şi care azi se străduiesc zadarnic să revină la literatură, blestemaţi de cuvîntul de ieri, pocit şi care se răzbună, durerea aceasta trebuie să fie reală. Dar şi blestemul e fără leac. Pot ei, aceşti foşti sciitori, să se apere, sau să pună pe alţii să-i apere. Pot să infirme, sus şi tare, ca, de pildă, mai demult, un Paul Georgescu, că n-a existat „un hiatus", „un abis" - titlurile sînt în faţa noastră şi aşteaptă să fie numărate. Iar la numărătoare, se dovedesc a fi, cu indulgenţă, patru, cinci. Cu patru-cinci titluri poţi acoperi şi justifica douăzeci de ani de viaţă literară? Dacă te mai îndoieşti, n-ai decît să pui într-o coloană alăturată titlurile celor douăzeci de ani dintre cele două războaie mondiale, şi răspunsul vine de la sine. Matematic. Pe urmă, poţi face cît zgomot vrei. Să declari, de pildă, că nu crezi în autonomia esteticului. Sau să reaminteşti că în nici o ţară civilizată marea creaţie n-a fost monopolul unei generaţii. Ar fi mai util să amintim criticului stalinist - cum se vede c-a uitat - că timp de douăzeci de ani, în România, nimeni nu s-a aflat într-o ţară civilizată. Ci numai într-o cazarmă. Cu

foarte multe gratii. În dosul cărora au pierit cei mai buni şi în faţa cărora s-au trădat ceilalţi.

17 august 1868

Reapariţia acum cîtva timp a lui Constantin Noica în publicistica română ni se păruse unul din semnele cele mai faste ale revenirii culturii româneşti spre făgaşul ei normal. Mai întîi pentru că Noica este ceea ce este: unul din rarii filozofi care ne-au mai rămas alături de Anton Dumitriu şi Ioan D. Gherea. (Şi niciodată nu se va spune îndeajuns ce crimă împotriva spiritualităţii româneşti a însemnat dispariţia unui Mircea Vulcănescu în închisoare). Apoi pentru că, mai mult decît oricare altul, domeniul filozofiei a fost văduvit de orice substanţă de-a lungul realismului socialist. Nu numai că n-a existat învăţămînt filozofic în afară de marxism - şi ar rămîne de ştiut dacă marxismul e o filozofie - dar (numai aparent paradoxal) marxismul el însuşi n-a fost predat cu adevărat în România, după cum n-a fost predat nici în Rusia. Acesta este omagiul pocit pe care ruşii l-au adus lui Marx: le-a fost frică de singurul lui aport important - aparatul ştiinţific critic. Înscăunîndu-se, marxismul s-a anulat. Ceea ce s-a învăţat ca marxism la Bucureşti au fost rudimentele simpliste ale unei dogme, un discurs împietrit în propriile lui formule, în care orice urmă de gîndire zăcea răpusă. Învăţămîntul marxist n-a putut însemna în aceste condiţii nici măcar o gimnastică a ideilor care să menţină inteligenţa în stare de veghe. O toropeală s-a întins peste această gîndire, o amorţire provocată de litania neîntreruptă a rostirii incantatorii. Din această amorţeală trebuie să iasă azi filozofia în România. Ieşire cu atît mai dificilă cu cît filozofia nu se improvizează, şi nu avem de reînnodat, ca în poezie, cu o trainică tradiţie românească. Blaga crease un sistem, Nae Ionescu predase o tehnică a neliniştii, Mircea Vulcănescu şi Constantin Noica

începuseră să dăruie filozofiei româneşti un grai şi o terminologie românească. Mircea Vulcănesccu a murit, dar Constantin Noica se mai află în viaţă pentru a putea lua firul de la capăt.

Iată de ce lectura sa a *Caietelor* lui Eminescu şi începutul unui dicţionar al rostirii filozofice în limba noastră însemnau o mare speranţă.

Cu atît mai de neînţeles ni se pare pauza - care s-a prelungit - în apariţia articolelor lui Constantin Noica. Sperăm că această pauză nu va mai dura. Tinerii, o repetăm, pot face orice - vers şi proză, sculptură şi teatru, dar nu pot improviza o filozofie. De altminteri ce ni s-a părut interesant într-una din lecturile eminesciene ale lui Constantin Noica era tocmai un fel de pedagogie anti-improvizaţie pe care o propunea tinerilor. Dacă trebuie să devii ceea ce eşti - vorba e a lui Goethe şi este reamintită de Noica - această devenire poate ţine o existenţă, cu condiţia ca ea să însemne, cum spune însuşi Noica, o acumulare care să fie a anilor şi mai ales a culturii. Orice poet român e obligat să refacă întreaga experienţă a lui Eminescu: calea propusă de Noica tinerilor poeţi ni se pare singura cu putinţă. Cuvîntul - poetic şi filozofic - este învăţătură iar nu dat. Pedagogia lui Constantin Noica este esenţială - în măsura socratică în care o putem numi pedagogie - pentru că ea propune tinerei lirici româneşti dificultatea nu numai ca liman, dar şi ca ucenicie cotidiană. E singura cenzură creatoare ce trebuie să existe într-o literatură şi într-o gîndire: aceea a dificultăţii.

Aceasta este deci însemnătatea reapariţiei lui Constantin Noica în cultura românească. În actualitatea acestei culturi şi la suprafaţa ei, pentru că din cultura profundă şi subterană nimeni n-a putut vreodată să-l scoată. Citind *Caietele* lui Eminescu, Noica spunea într-unul din articolele sale că „Eminescu ar putea fi conştiinţa noastră mai bună“. Parafrazîndu-l, am putea adăuga că, pentru cultura română,

Constantin Noica ar putea fi călăuza cea mai bună pentru ajungerea în această sferă a „conştiinţei celei mai bune“.

7 septembrie 1868

Dacă hotărîrea redactorilor revistei cehoslovace *Literarni Listy* de a saborda acest săptămînal - al cărui rol în democratizarea Cehoslovaciei a fost, după cum o ştim, determinant -, dacă această hotărîre, anunţată prin manifeste zilele trecute locuitorilor din Praga, se confirmă, atunci cuvintele rostite de preşedintele gazetarilor din Praga, Jiri Ruml, în ajunul invaziei sovietice îşi vor primi confirmarea cea mai imediată. El spunea: „Ştim acum ce înseamnă libertatea. Nu o vom uita niciodată“. Iar redactorii revistei, în manifestul de care vorbim, afirmă: „Nu vom mai accepta pretinse adevăruri dictate de cenzură. Vom opri această publicaţie dacă nu mai putem scrie conform conştiinţei noastre. Dar nu sîntem fără apărare deoarece cele şapte zile pe care le-am trăit ne-au dovedit că sîntem în stare să rezistăm”.

Cele şapte zile trăite de cehoslovaci au mai arătat şi alte fapte. Sau le-au readus într-o tragică actualitate. Primul şi cel mai evident este panica Moscovei în faţa cuvîntului.

Niciodată poate un mai dramatic omagiu n-a fost adus cuvîntului de către adversarii săi de moarte. Cîte mii de tancuri pentru a lupta împotriva a 2000 de cuvinte? (Ne referim la cele 2000 de cuvinte scrise de Vaculik, contrasemnate de sute de intelectuali, şi apărute în *Literarni Listy* din 27 iunie 1968). Cîte divizii pentru a restabili cenzura într-o ţară care, în cîteva luni, vorbise în sfîrşit pe limba ei! Cîte armate de ocupaţie împotriva unei pripite dar determinante ucenicii la şcoala adevărului, după atîţia ani de îngropare a lui în vorbăria automatizată! Cîte? Şi pentru ce? Pentru a dovedi că aceste mii de tancuri, că aceste sute de mii de soldaţi pot ocupa o frontieră, pot

ucide un copil, dar sînt în imposibilitatea de a riposta cu forţa cuvintelor adevărate, care, sub privirea uimită a soldaţilor ocupanţi, se propagă mai departe, acoperă zidurile, se transformă în imagini televizate, se ascund şi irup din zeci de posturi emiţătoare? Pentru ca numele lui Dubcek să apară pe zidurile Poloniei? Pentru ca soţia lui Iuli Daniel şi Pavel Litvinov să fie arestaţi în Piaţa Roşie, atunci cînd protestau împotriva intervenţiei sovietice în Cehoslovacia? Pentru ca în Germania răsăriteană să se ivească manifestanţi, pentru prima oară de ani de zile? Pentru ca să se ofere lumii acest spectacol cu adevărat unic al incapacităţii a mii de tancuri şi a sute de mii de soldaţi de a găsi un singur Quisling, un singur Kadar, într-o întreagă naţiune, un singur colaborator? Oricare ar fi evoluţia ulterioară a situaţiei în Cehoslovacia, acest spectacol a fost dat timp de o săptămînă, mai mult decît trebuie oricui să înţeleagă, şi pînă şi multor soldaţi sovietici, aduşi din stepele lor îndepărtate, năuci, neştiind unde se află, şi uneori, cînd înţelegeau, rar plîngînd sau chiar sinucigîndu-se. Spectacolul unei armate de ocupaţie atît de demoralizată încît după o singură săptămînă, în care nici nu avusese de luptat, ci doar îşi mai stricase cîteva muniţii trăgînd în neştire, începea să se simtă nevoia reînnoirii ei cu trupe încă şi mai îndepărtate, încă neştiutoare.

Orice s-ar întimpla de acum înainte, redactorii de la *Literalni Listy*. Scriitorii, gazetarii de la *Student*, ştiu că strădania lor care nu datează de ieri, ci de ani de zile. Şi care a însemnat sacrificiu, risc, răbdătoare determinare, şi-a dat roadele: în numai cîteva luni de democratizare (democratizare ce era departe de a fi ajuns la capătul evoluţiei ei), un popor a reînvăţat maturitatea cu atîta temeinicie încît tancurile nu l-au putut zdrobi timp de o săptămînă. Ce distanţă între această umanitate şi critica pe care o făcea societăţii cehoslovace Ludvik Vaculik în răsunătorul discurs de la al 4-lea Congres al scriitorilor

cehoslovaci din 2 iunie 1967, discurs care a însemnat începutul revoltei deschise! N-a trecut într-adevăr mult mai mult de un an de cînd Vaculik afirma: „Cred că cetăţeni nu mai există în ţara noastă”. Dar propunea imediat scriitorilor reuniţi în Congres: „într-o ţară care şi-a dezvoltat cultura criticînd regimurile, scriitorii nu trebuie să uite această tradiţie şi această educaţie. Sugerez deci ca toţi care trebuie să vorbească la această tribună să propună, fiecare, soluţia lui pentru problemele care-l fră- mîntă. Să jucăm jocul unor cetăţeni adevăraţi, din clipa în care avem voie să ne jucăm şi să ne slujim de acest teren de joc. Timp de trei zile, să facem ca şi cum am fi adulţi şi majori!“.

Din acest „joc de-a adulţii şi cetăţenii” pe care l-au iniţiat nişte scriitori şi la care au luat parte intelectuali şi oameni politici s-a născut o naţiune de adulţi şi cetăţeni a cărei uniune în fermitate, al cărui sînge rece, a cărei disciplină civică au ţinut în şah timp de o săptămînă armatele unui imperiu. Este cea mai mare lecţie de la Praga şi nu trebuie uitată.

Bineînţeles, în această evoluţie care în mai puţin de un an a transformat cea mai pasivă populaţie, cea mai resemnată - cel puţin în aparenţă - într-un fel de simbol al demnităţii de a făuri istoria propriei sale cetăţi, scriitorii şi intelectualii n-au fost singurii care au jucat un rol. Dacă insistăm însă azi asupra lor, este pentru a aduce un omagiu revistei *Literalni Listy*, pe care nu ştim exact dacă o vom revedea vreodată. Într-un număr din timpul ocupaţiei, ea punea sub caricatura unui soldat sovietic pe tancul său, următoarea legendă: „Proletari din toate ţările, uniţi-vă, că dacă nu, trag!“. Şi în timp ce se puteau auzi în Cehoslovacia primele focuri de armă trase în numele proletariatului împotriva proletariatului, în prima zi a invaziei, redactorii revistei lansau acest apel: „Ţara noastră care dorea să trăiască în socialism şi în pace a fost siluită de către o putere împotriva căreia nu avem altă armă decît spiritul... Armatele străine

trec prin oraşele noastre, numai pentru că am deschis porţile închisorilor pentru nevinovaţi, şi am deschis ferestrele pentru ca omul să respire din nou. Acesta este ceasul nostru de adevăr, nu vom părăsi ţara în limba căreia scriem şi vorbim... Atîta timp cît vom trăi, vom spera în puterea adevărului nostru, deoarece e adevărul libertăţii şi al raţiunii. Adevărul nostru al tuturor, care face dintr-un om un om. Continuăm să luptăm cu vorbele chiar dacă sînt ultimele clipe ale vieţii noastre de oameni liberi. Şi credem stăruitor că după aceste cuvinte, chiar dacă sunetul lor se va stinge, necesitatea care le-a creat va dăinui: voinţa de a trăi în libertate, în demnitatea omenească, în vîrsta raţiunii. Şi credem în semnificaţia acestei voinţe pe care nimeni în istoria omului n-a izbutit pînă acum s-o înfrîngă".

Cine, în aceste şapte zile, nu şi-a amintit mereu de Jan Hus care spusese: „Adevărul va învinge?".

14 septembrie 1968

Dintre toate frazele adresate de locuitorii capitalei cehoslovace soldaţilor sovietici, în primele zile ale ocupaţiei, una mai ales mi-a reţinut atenţia ca de mult auzită, de mult cunoscută. Un ceh spunea unui soldat rus „Sînteţi sclavi la voi acasă, şi veniţi să ne transformaţi şi pe noi în sclavi". Fraza a persistat stăruitor de-a lungul zilelor şi nopţilor cînd ştiri alarmante soseau de la frontierele româneşti: devenise ca un fel de litanie a angoasei, dar o litanie familiară. Şi apoi brusc mi-am adus aminte. Eram deci nevoită să revin, odată mai mult, spre una din cele două biblii negre ale vremii noastre: Rusia în 1839 a lui de Custine. „Scrisorile" marchizului francez, au cutremurat Europa, arătînd o faţă a Sfintei Rusii cu care nu o obişnuiseră Enciclopediştii. Iar mînia de la Curtea Rusiei nu s-a potolit nici peste o jumătate de secol; singura traducere a acestei cărţi în ruseşte a apărut în primii ani ai revoluţiei

bolşevice pentru a dispărea foarte rapid din circulaţie şi din memoria Rusiei: a dispărut din clipa în care revoluţia rusească a început să semene cu profeţiile lui Custine, să regăsească în străfunduri permanenţe ruseşti prost camuflate de marxism. „Scri- sorile“ din Rusia ale marchizului de Custine le-am citit prima oară în 1948, încă sub impresia ocupaţiei sovietice a ţării, şi actualitatea lor m-a înmărmurit: erau într-adevăr ca o biblie neagră a vremurilor pe care le trăiam.

A doua biblie neagră am descoperit-o mai apoi în *1984* a lui George Orwell, care sub masca utopiei revela esenţa profundă a comunismului de tip rusesc ajuns pînă la ultimele sale consecinţe. Prima carte ştergea orice speranţă prin neîncetata repetiţie - sub forme diferite - a unor permanenţe despotice ruseşti; a doua anula speranţa prin logica dusă pînă la capăt a unui sistem de desfigurare a omului. De obsesia lui *1984* m-a vindecat revoluţia maghiară - omul şi revoltele lui esenţiale reînviau -, iar profetismul negru al lui Custine putea să pară atenuat de trezirea scriitorilor sovietici care, de la Congresul al XX-lea încoace, pun în discuţie temeliile însăşi ale imperiului ideologic moscovit.

Dar iată că din nou a trebuit să le deschid. Şi chiar dacă împotriva lui Custine mă încăpăţînez să pariez încă o dată pe forţele de revoltă ale scriitorilor ruşi, chiar dacă stărui să aflu în protestul exprimat în Piaţa Roşie împotriva ocupaţiei Cehoslovaciei de cîţiva intelectuali ruşi, valoarea unui simbol, nu pot să nu redeschid „Scrisorile” marchizului de Custine. Împreună cu paginile scrise de Marx asupra Rusiei, ele conţin descrierea exactă a unui caz clinic: despotismul rusesc.

Fraza rostită la Praga, iat-o mai dezvoltată, şi scrisă, mai bine cu un secol înainte, de Custine: „O ambiţie dezordonată, imensă, una din acele ambiţii care nu pot însămînţa decît în sufletul oprimaţilor şi nu se pot nutri

decît din nenorocirea unei întregi naţiuni, prin esenţă cuceritoare, nepotolită din pricina lipsurilor îndurate, ispăşeşte mai dinainte la ea acasă, printr-o supunere degradantă, speranţa de a exercita tirania asupra altor naţiuni. Gloria, bogăţia pe care astfel speră că le va dobîndi, o fac să uite de ruşinea la care e supusă. Pentru a se spăla de sacrificarea oricărei libertăţi publice şi personale, sclavul, în genunchi, visează la dominarea lumii“.

Sclavul în genunchi la el acasă, şi ivindu-se dintr-o turelă de tanc la Praga, năucit şi neştiind unde se află. Un om, sau acea „maşină incomodată de un suflet“ despre care vorbea tot Custine, care adăuga: „Dacă în ţările în care obiectele mecanice abundă, lemnul şi metalul par a avea un suflet, sub despotism, oamenii mi se par din lemn, mă întreb ce pot face din surplusul de gîndire. Şi te simţi înfiorat la ideea forţei care a fost întrebuinţată împotriva unor creaturi inteligente spre a le transforma în obiecte. În Rusia mi-e milă de oameni, după cum în Anglia mi-era frică de maşini. În Anglia, creaţiile omului nu duc lipsă decît de cuvînt, în Rusia cuvîntul e de prisos pentru creaturile Statului”.

Amănuntele asupra felului în care Dubcek, Cernik şi Smîrkovsky au fost aduşi la Moscova au înfiorat pe toată lumea. Stilul acesta de degradare nu e nici el nou, îl aflăm tot în Custine. Înainte chiar de a pătrunde în Rusia, un aristocrat rus, pentru a explica marchizului francez pervertirea caracterului în ţara sa, îi va povesti cum prinţii ruşi, supuşi de tătari, erau deseori tîrîţi ei înşişi în sclavie pînă în fundul Asiei, aduşi să „negocieze” la hoardă, în condiţii umilitoare. Şi interlocutorul de atunci al lui Custine adăuga: „Instruiţi întru despotism prin servitudine, ei au familiarizat popoarele cu violenţele cuceririi la care erau supuşi ei înşişi, iată cum de-a lungul vremurilor, prinţii şi naţiunea s-au pervertit mutual”. De la hoarda asiatică pînă la Kremlinul umilirii unui Dubcek, o tradiţie tenace.

Referindu-se la Ivan cel Groaznic, Custine constată: „O astfel de domnie orbeşte pentru totdeauna sufletul naţiunii care a suportat-o cu răbdare: nepoţii şi strănepoţii acestor oameni, stigmatizaţi de călăi, se vor resimţi de crimele părinţilor lor: crima de lese-umanitate degradează popoarele pînă în posteritatea lor cea mai îndepărtată”.

Custine n-a fost singurul conştient de primejdia pe care o poate reprezenta o astfel de „beţie a sclaviei”. Emile Montégut are asupra metodelor de dominare rusească prin forţă şi viclenie, pagini tot atît de tari, ca de altfel şi Tocqueville. Copiez doar una, pentru extrema ei actualitate: „Nu le pasă ruşilor de a avea dreptate sau nu, numai să dobîndească ce vor: vor da înapoi dacă trebuie, în ciuda onoarei militare, vor accepta să devină bătaia de joc a celorlalţi, numai şi numai să cîştige un petec de pămînt. Nici o ruşine, nici un respect, nici măcar dorinţa de glorie. Doar scopul de atins. Aceasta le e forţa”. Acelaşi Montégut se va sluji pentru prima oară de termenii „un islamism materialist”, idee ce va fi dezvoltată în zilele noastre de Jules Monnerot în studiul său - capital - asupra comunismului, *Sociologie du communisme*. Pînă şi Amiel, atît de nepreocupat de problemele politice, nota în *Jurnalul* său intim această spaimă de o dominare rusească: „O tiranie cum lumea încă n-a cunoscut: negrăitoare ca bezna, tăioasă ca ghiaţa, insensibilă ca bronzul... sclavia fără de margini”... Şi întorcîndu-ne la noi acasă, putem afla în Bălcescu, în Eminescu, ca să nu mai vorbim de contribuţia decisivă a lui Constantin Stere, aceleaşi accente. De care trebuie mereu să ne reamintim, pentru a cunoaşte pe cei ce ne-au robit, şi pîndesc pentru a robi şi mai deplin.

Dar fără a elimina de pe celălalt platou al balanţei tot ce mocneşte acum ca gîndire şi conştiinţă la intelectualii ruşi. Şi tot prin Custine, lucidul, amarnicul Custine, se poate încheia: „Totuşi, atîta putere îşi dăunează ei însăşi: Rusia nu o va suporta mereu. Ruşii au călătorit prea mult, vama

nu poate controla gîndirea, armatele nu pot extermina gîndirea, meterezele n-o pot opri, ideile sînt în aer, ideile sînt pretutindeni, şi ideile schimbă lumea”.

5 octombrie 1968

Apariţia acum cîtva timp a unei noi piese de Marin Sorescu în *Luceafărul*, piesă întitulată *Există nervi*, ne confirmă ceea ce afirmasem de la prima piesă, *Iona*, că odată cu Marin Sorescu, teatrul românesc, după anii pe care-i ştim, are, în sfîrşit, un autor dramatic modern, nu abil, ci semnificativ, nu imitator, ci contemporan. În principiu, n-am avea nimic nici împotriva imitaţiei - literatura deseori începe cu ea, chiar dacă niciodată nu sfîrşeşte astfel. Cu atît mai mult imitaţia n-ar fi de condamnat într-o cultură nevoită să asimileze grabnic douăzeci de ani de evoluţie din care a fost absentă. Dar se întîmplă că, dacă vine după Beckett şi Eugen Ionescu, Marin Sorescu nu scrie nici ca unul nici ca celălalt, ci doar într-un climat greu de închipuit fără astfel de predecesori. După cum, în poezie, Marin Sorescu putea aparţine aceleiaşi familii spirituale cu Henri Michaux, chiar dacă nu-l citise. Refuzăm de altminteri să despărţim stăruitor pe Marin Sorescu poet de Marin Sorescu autor dramatic: aceeaşi oglindă reflectînd deformarea fiinţei şi lucrurilor slujeşte aceleiaşi sensibilităţi. Formele şi categoriile devin, din acea clipă, subsidiare.

Trebuie să ne manifestăm o nedumerire, n-am întîlnit în presa literară din România - sau poate ne-a scăpat - această afirmaţie ce ni se pare evidentă, că o dată cu piesele lui Marin Sorescu dramaturgia română cunoaşte o şansă pe care n-o mai întîlnise de mulţi ani - atît de mulţi, încît renunţăm să-i mai numărăm. N-am întîlnit şi totuşi, într-un fel, nu ne miră: în ciuda faptului că o generaţie critică de mare valoare s-a ivit acum în România, stăruie în

gazetăria literară unele moravuri, dintre care două ni se par mai semnificative.

Prea deseori masa nevalorilor literare, moştenite din anii în care a face literatură însemna doar a face genuflexiuni, masa, balastul acesta continuă să fie consemnate cu regularitate şi, înnegrind coloanele revistelor, provoacă un fel de clar-obscur în care adevăratele valori, în loc să se deseneze pe un fundal curat, se estompează. Stăruie ca o impresie că literatura e confundată cu un fel de funcţionarat din care trebuie neapărat evitat şomajul. O ciudată şi interminabilă pensie literară este astfel acordată prin recenzarea unor autori, revelaţi în trecut prin zeluri şi gesturi extraliterare şi care nu pot fi părăsiţi acum în drum. N-avem, bineînţeles, nimic împotriva pensiilor de tot felul, cu condiţia ca ele să nu pătrundă în recunoaşterea literară, încurcînd jocul unei inevitabile şi necesare concurenţe a valorilor. Cum temele şi subiectele au ocupat atîta timp locul de frunte în judecata şi analizarea unor opere, se mai întîmplă şi acum să fie înşiruiţi scriitori fără talent, alături de alţii cu talent, şi în acelaşi articol, numai pentru că temele ar fi asemănătoare.

În acelaşi timp, această presă literară - şi încă o dată, excludem pe unii critici tineri, despre valoarea cărora nu o dată ne-a fost dat să vorbim - această presă literară se fereşte de riscul afirmaţiilor pripite şi a cuvintelor mari. Dintr-o terapeutică, poate normală, după atîţia ani cînd s-au consemnat atîtea capodopere, repede întoarse în neantul lor dintîi, se relativizează, se nuanţează bizantin, se rezervă judecata critică, în aşteptarea confirmării viitorului, se drămuiesc epitetele, şi se... cataloghează. Jur împrejur, în acest timp, se împart mai departe medalii şi zorzoane de epitete unor generali literari fără armată, ale căror înfrîngeri au fost notorii pe toate fronturile literaturii.

În ce ne priveşte, sîntem pentru imprudenţă şi risc. Şi nu ne ferim de vorbele mari. Salutăm în Marin Sorescu pe

autorul dramatic care oferă scenei româneşti o şansă de a se reîmplînta în contemporaneitate. Într-adevăr, dacă regia tînără a arătat, chiar şi în străinătate, valoarea ei necontestată şi modernitatea ei fertilă, textele dramatice par încă deficiente. Vorbim de cele publicate şi de cele care au ajuns pînă la noi. Foarte tinerii autori dramatici, despre talentul cărora se vorbeşte mult, aşteaptă, în cele mai multe cazuri, zodia publicării. Şi o aşteptăm şi noi cu nerăbdare. Pînă atunci, Marin Sorescu este o prezenţă care împlineşte un gol şi care ar putea incita regia tînără de la noi să-şi arate extrema inventivitate, şi pe texte contemporane româneşti. La urma urmei, *Iona*, împreună cu *Există nervi* ar putea face un spectacol complet. Cele două texte ale lui Marin Sorescu ni se par însemnate şi din punctul de vedere al imaginaţiei scenice, pentru că dau naştere acelui personagiu lipsit de psihologie, devenit curent în teatrul occidental, dar inexistent, pînă acum - după cîte ştim - în dramaturgia românească. Nici Iona, nici Marin, Ion, sau profesorul din *Există nervi* n-au biografie. Dar ei nu sînt, în acelaşi timp, ca în teatrul lui Eugen Ionescu, o emanaţie a clişeelor vorbăriei. Nu se lasă vorbiţi. Sînt mai curînd ca nişte ecrane ale unui anumit humor - bineînţeles negru - care filtrează semnificaţiile. Au un statut care pendulează mereu între ne-existenţa lor şi existenţa noastră a tuturor. A-i trata în caricaturi, ar însemna o denaturare. Dar alta, nu mai mică, a-i face purtători de cuvînt. Un stil de joc ar fi de găsit, care să se despartă, fireşte, de realism, dar să nu aparţină nici automatizării lui Eugen Ionescu, nici pauzelor metafizice din Beckett. Ceva, în fiecare dintre personagiile lui Marin Sorescu, trebuie să vorbească, altceva să se lase vorbit. Într-o astfel de fărîmiţare a discursului între oglinzi paralele, care să ne răstoarne şi să ne retrimită neîncetat propria noastră imagine, descompusă şi recompusă, s-ar putea găsi un stil

de joc care ar înnoi nu numai literatura, dar şi dramaturgia vie.

Aceleaşi incitaţii ar putea îmbogăţi şi scenografia propriu-zisă. Şi în *Iona*, şi în *Există nervi* decorul încetează să fie un element de ilustrare pentru a deveni un complement de semnificaţie, uneori - de ce nu? - o contrazicere a semnificaţiei dintîi. Dacă de pildă în *Există nervi* decorul s-ar situa ambiguu între casă şi tren, incertitudinea lui Ion n-ar fi împărtăşită şi de spectator, şi realul nu s-ar dilua în reprezentările pe care unii şi alţii şi-l fac despre el? Balconul n-ar deveni şi mai puternic simbolic? Prima oară cînd am citit *Iona*, am închipuit un decor conform semnificaţiei evidente - aceea a închiderii. La o a doua lectură, a intervenit şi ispita unui joc posibil al contrazicerii, dacă elementele de decor ar sublinia, dimpotrivă, o deschidere, nu s-ar pătrunde într-un aspect mai profund al teatrului: nu sîntem şi mai iremediabili închişi în aparenţa spaţiului deschis? Din puţinele lucruri văzute aici şi din reputaţia de care se bucură în ţară, sîntem siguri că tînăra generaţie de regizori români ar putea avea idei infinit mai interesante decît acestea pe care le schiţăm aici în grabă, după o simplă lectură. Nu e în nici un fel o sugestie, ci doar o schemă sumară, spre a arăta cît de bogate ni se par, în completări scenice, textele dramatice ale lui Marin Sorescu.

10 octombrie 1968

Dacă tragedia Cehoslovaciei n-ar fi existat, probabil că aş fi fost în stare, parcurgînd aleile grădinii Muzeului Rodin, să stabilesc filiaţii, să analizez evoluţia care de la Myslbeck a dus sculptura cehoslovacă pînă în zilele noastre. Poate că m-ar fi interesat să văd simbolismul baroc, azi, de aparenţă academizantă, al marelui înaintaş, transformîndu-se încetul cu încetul în limbajul modern pe care-l vorbesc azi toţi sculptorii cehoslovaci. Dar între analiza artistică şi

capacitatea mea de percepţie, evenimentul pusese ecranul stăruitor al dramei. Ecran poate transparent.

Datorită lui în sculpturile răspîndite prin frunzăriş, protejate de arbori şi de poarta tutelară a infernului lui Rodin, n-am văzut oare tocmai ceea ce pare a le acorda un loc aparte în arta contemporană?: un apel tragic; o necesitate interioară atît de temeinică încît acolo unde în sculptura occidentală uneori limbajul se lasă vorbit, vrăjit fiind de propria lui rezonanţă, de materia prin care se înnoieşte, în sculptura cehoslovacă de azi, limbajul vorbeşte pentru cuvîntul rostit. Nu e prima aventură de acest fel în arta modernă: ea a luat în Răsărit mai întîi forma unei compensaţii pentru libertăţile pierdute, şi încetul cu încetul a premers faptele şi apoi a devenit faptă ea însăşi. O metaforă a necesităţii.

Expoziţia prezintă cu fidelitate acest itinerar, respectînd şi golul realismului socialist din care nimic nu este adus aici. Atîţia ani de tăcere, răscumpăraţi apoi pripit de un fel de avalanşă a tuturor curentelor moderne.

Sub influenţa mărturisită a lui Brîncuşi, redescoperirea lemnului totemic cu Vladimir Kompanek, frate neştiutor de vecinătate al unui George Apostu, reizvorîrea suprarealismului cu Vera Janouskova şi Karel Nepras, înrudirea cu obiectele izvorîte din pop-art făurite de un Andrei Rudavsky cu o *Suită din Munţii Tatra*, în care cuiele înfipte în lemnul închis vorbesc de mereu repetate asedii, obiect iarăşi cu Vesely al cărui *Scaun uzurpator* e miezul expoziţiei, şi poate şi sensul ei cel mai profund, înşiruirea aceasta de nume, pentru a sublinia că toate tendinţele contemporane sînt prezente în Cehoslovacia. Mai rămîne însă de arătat, dincolo de modernitatea formelor, originalitatea lor. Şi pentru aceasta ne vom opri la *Scaunul uzurpator*, la tronul alcătuit din încîlcirea de fiare vechi pe care Vesely îl prezentase, dobîndind şi un premiu la o precedentă Bienală din Paris. Văzînd acest tron, baroc şi

eteroclit, pe care ţepii îl transformau într-un intrument de tortură, acest scaun de pe care curgea fierul ruginit şi muşcat de timp, încă de pe atunci, cînd nimic nu părea că anunţa evoluţia ulterioară a Cehoslovaciei, înţelesesem că ceva a început acolo care va transforma scaunul în simbol. Azi îl revedem, pierdut într-un colţ de peluză şi ni se pare că ne vorbeşte şi limpede. Uzurpatorii se mai cocoţează pe astfel de tronuri fără a-şi da seama că aceşti ţepi în primul rînd pe ei îi rănesc pînă la nimicire, şi că materia însăşi s-a transformat în rugină ce roade substanţa puterii lor. Un astfel de tron s-a instalat, o dată cu armatele sovietice de ocupaţie, azi din nou la Praga. Un tron măcinat. Şi un dialog sui-generis. Acela al lui Nepras. Marele dialog al necomunicării. Două fiinţe alcătuite din fir de fier şi textile, şi acoperite de lac roşu, îşi vorbesc prin claxoanele ce le ţin loc de ochi, gură şi mîini. În zbîrnîitul agresiv al claxoanelor, în alarma lor, nici o vorbă însă nu va putea fi rostită nicicînd. Imposibilul dialog de la Praga. E literatură? Nu, istorie. Nu mă puteam dezbăra, ieşind din grădina Muzeului Rodin, de impresia că ploaia care începuse să cadă peste pădurea calcinată a lui Bartusz - o pădure pentru care fierul se făcuse vioriu -, peste toteme şi urme de oraşe, peste *Scaunul uzurpatorului* şi *Dialogul urletelor*, era aceeaşi care acoperea Praga cu tăcerea ei, reîncepută. De fapt, o dată mai mult, în orele de extremă tensiune, arta n-a făcut decît să prefigureze evenimentul. Praga şi-a trimis parcă Muzeului Rodin martorii asediului ei, emisarii de totdeauna ai spiritului primejduit: operele de artă.

12 octombrie 1968

Dacă ţi se întîmplă să te îndoieşti - pînă la tăgadă - de capacitatea de transformare spirituală a Rusiei (şi cine n-a fost atins de această undă amară a îndoielii în clipa intervenţiei sovietice la Praga?), ajunge în fond să-ţi

reaminteşti de existenţa unui obscur şi bineînţeles persecutat profesoraş dintr-un oraş de provincie al imensului imperiu, la Riazan, pentru ca speranţa să reînvie. Profesorul obscur este în acelaşi timp cel mai mare scriitor rus în viaţă - atît prin conştiinţă, cît şi prin talent - şi îl cheamă Aleksandr Soljeniţîn. O dată cu *Primul cerc* el oferă societăţii ruseşti contemporane al doilea mare roman al său, după *Doctorul Jivago* al lui Boris Pasternak.

Cînd îndoiala de care vorbeam ne copleşise şi deschisesem actul de acuzare prin excelenţă al Rusiei de ieri, dar şi (profetic) de azi, care este Jurnalul de călătorie al marchizului de Custine în 1839, încercam totuşi să punem în celălalt platou al balanţei pe cei cîţiva scriitori, arestaţi în Piaţa Roşie, pentru a fi încercat să protesteze împotriva intervenţiei sovietice în Cehoslovacia (printre ei Pavel Litvinov, Larisa Daniel - soţia lui Iuri Daniel -, dar şi foarte tînărul poet Vadim Delaunay, care tocmai ieşise din închisoare şi a cărui scurtă existenţă a fost pînă acum împărţită între manifestaţii pentru libertate şi închisoare, în urma acestor manifestaţii). Apoi alte semne au sosit: o scrisoare - se spune ipotetică - a 88 de scriitori sovietici, tot în semn de protest - protestul pînă şi al lui Evtuşenko - spunem „pînă şi“ deoarece Evtuşenko e considerat de foarte tînăra generaţie de scriitori ruşi ca o personalitate aproape „oficioasă” -, o altă scrisoare a unui muncitor de 29 de ani, Anatol Martcenko, adresată ziarelor din Praga, şi pentru care autorul ei a fost condamnat din nou la lagărul de concentrare din care abia ieşise. Dar printre aceste semne, ne mărturisim greşeala, uitasem pe cel mai semnificativ: prezenţa în Uniunea Sovietică a lui Aleksandr Soljeniţîn. Mai precis, nu prezenţa (cine ar putea s-o uite?) cît valoarea ei simbolică. *Primul cerc* ne obligă să reparăm această omisiune inexplicabilă şi să ne îndreptăm toate privirile spre cea mai desăvîrşită dintre conştiinţele Rusiei de azi.

Soljeniţîn - cine n-o ştie? - este primul martor al lagărelor de concentrare staliniste, publicat în Uniunea Sovietică. *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici* a apărut în 1962, dintr-o indulgenţă a lui Hruşciov. Înainte şi după această indulgenţă, persecuţia împotriva lui Soljeniţîn n-a încetat de la arestarea sa în 1945. După opt ani de lagăr şi trei de reşedinţă supravegheată, el este reabilitat în 1956. Denisovici apare în 1962, iar în 1965 persecuţia reîncepe: Soljeniţîn devine, fără voia lui, un autor clandestin. Şi probabil numai pentru că este grav bolnav de cancer, şi mai ales pentru că este „celebru" în Occident, nu este şi un scriitor arestat. Din motivările acestei situaţii două trebuie căutate în conştiinţa lui Soljeniţîn: faptul că pentru prima oară un autor vorbeşte de lagăre, neprezentîndu-le din punctul de vedere al bunului comunist persecutat de cei răi, ci din punctul de vedere al victimei necomuniste prinse în angrenajul terorii, şi curajul autorului care nu şovăie să trimită Uniunii Scriitorilor mesaje de protest incendiare.

Un al treilea motiv stă în inconştienţa unor autorităţi care prin lovitura de la Praga, ca şi prin interzicerea unui manuscris ca *Primul cerc* mărturisesc singure despre permanenţa stalinismului în structurile de azi. *Primul cerc*, publicat în Rusia, ar fi putut să însemne doar o condamnare a sistemului stalinist. *Primul cerc* interzis în Rusia şi publicat în Occident înseamnă o condamnare a sistemului de azi din Uniunea Sovietică, care se recunoaşte într-atîta în oglinda prezentată de Soljeniţîn încît încearcă s-o spargă.

Şi odată cu acest prim cerc - în care Dante vîra într-un Infern mai puţin dogoritor pe înţelepţii păgîni ai antichităţii, iar Soljeniţîn pe savanţii scoşi din lagăre şi aduşi într-o închisoare specială unde vor fi utilizaţi în scopuri „ştiinţifice" şi trataţi mai bine -, dispunem de cea mai totală frescă a universului concentraţionar sovietic. *Ivan Denisovici* ne prezenta o schiţă a mujicului rus, o privire fugară pe fereastra deschisă a unui lagăr, în *Primul cerc*

respiră parcă zecile de milioane de prizonieri care au populat lagărele ruseşti - şi din nefericire verbul nu poate fi pus în întregime la trecut. 570 de pagini pentru a ne descrie 4 zile - între 24 şi 29 decembrie 1949 - din viaţa închisorii speciale de la Mavrino unde sînt aduşi din diferite lagăre savanţii şi tehnicienii care ar putea fi utili proiectului de frunte al adjunctului lui Beria: Abakumov. Acesta i-a făgăduit lui Stalin un dar neobişnuit: un telefon special în care Stalin să poată vorbi fără a fi înţeles de altcineva decît de interlocutorul său. Paralel cu aceste cercetări, ar putea lua naştere şi o nouă ştiinţă: aceea a „amprentelor vocale" care ar îngădui să fie recunoscută orice voce. Fişele „vocale" astfel clasate şi adăugate la dosarul fiecărui cetăţean (deoarece cine nu este virtual vinovat într-un astfel de regim?) ar îngădui deci arestarea mult mai rapidă a suspecţilor. De fapt acesta este şi punctul de plecare al romanului: un diplomat - Volodin -, care în cursul anilor şi-a înlocuit o primă şi epicuriană deviză „n-ai decît o viaţă", printr-alta infinit mai stingheritoare „n-ai decît o conştiinţă", avertizează prin telefon pe un medic celebru care a promis unor colegi occidentali că le va da un medicament rus, să nu facă acest gest, care ar aduce după sine, inevitabil, arestarea. Vocea diplomatului, înregistrată la telefon, este analizată în închisoarea specială - a primului cerc - de la Mavrino, este identificată şi diplomatul este arestat. Schema aparent poliţistă, deschide porţile unui univers cu adevărat poliţist: deţinuţii desigur, dar şi paznicii lor, dar şi figuri reale ca Stalin sau Abakumov, dar şi cetăţenii „liberi", cu toţii agenţi ai MVD-ului, ce lucrează la Mavrino, dar şi Rusia din afara zăbrelelor - atît de puţin în afară - care are, sau a avut, sau va avea, o legătură cu închisoarea. Amploarea frescei şi profunda ei autenticitate rezistă bineînţeles rezumatului, după cum rezista şi *Doctorul Jivago* - comparaţia celor două cărţi stăruie mereu pentru cititor.

Părăsind orice descriere, să desprindem unele semnificaţii, din acest război fără pace al societăţii sovietice.

Un deţinut al acestei închisori speciale, Nerjin, nevoit să-şi ardă, înainte de transportarea lui într-un lagăr, unele note scrise pe ascuns, gîndeşte astfel: „Marea bibliotecă a Alexandriei a ars. Ei n-au capitulat, dar au ars cronicile în mînăstiri. Şi funinginea hornurilor Lubiankăi - funinginea hîrtiilor arse - cădea ca un praf peste prizonierii duşi să se plimbe pe acoperişul închisorii, larg ca o cutie. Poate c-au existat mai multe gînduri mari arse decît publicate".

Afirmaţie cutremurătoare şi care poate fi aplicată tuturor ţărilor peste care s-a întins un sistem pentru care gîndirea a fost - şi deseori mai este - sinonimă cu rebeliunea. De un lucru în orice caz putem fi siguri: odată cu publicarea *Primului cerc*, cronica universului concentraţionar stalinist a fost salvată. În loc de funingine, Soljeniţîn ne oferă unul din documentele esenţiale ale vremii noastre.

Atît de autentic este acest document, încît numai după ce ai terminat cele peste 500 de pagini care acoperă patru zile din existenţa unei închisori speciale sovietice, îţi dai seama c-ai citit literatură. De fapt, Soljeniţîn a încercat imposibilul şi a izbîndit. Evitînd situaţiile extreme ca şi „groaza", el ne-a dăruit cea mai groaznică imagine a vieţii zilnice într-o închisoare sovietică. Şi a dat astfel dreptate personagiului său - Nerjin -, un fel de alter ego al autorului, care se întreba: „Descrierile de închisoare au subliniat totdeauna ororile. Şi totuşi nu e şi mai groaznic cînd nu există groază? Mai precis, atunci cînd oroarea rezidă în metodologia cenuşie a anilor? Cînd ea constă în a uita că singura şi unica ta viaţă pe pămînt a fost zdrobită? Şi cînd eşti gata să ierţi acest lucru unui ticălos? Cînd nu te gîndeşti decît la cel mai bun sistem spre a lua nu o felie, ci colţunul de pîine de pe platoul întins şi cum, la viitoarea baie, să poţi pune mîna pe lenjerie care să nu fie nici ruptă, nici prea mică?".

Lipsa aceasta de oroare, care evită momentele de tensiune - tortura sau bătaia - izbuteşte să facă şi mai intolerabile anumite situaţii. Arestat, dus la Lubianka, diplomatul Volodin se aşteaptă la înfruntările decisive. Dar înainte de ele, simpla şi voit umilitoarea meticulozitate a luării în sarcină îl zdrobesc mai sigur decît tortura care va urma.

Primul cerc a şi fost comparat cu *Casa morţilor* lui Dostoievski. Dar Soljeniţîn el însuşi ţine să sublinieze că din punctul de vedere al terorii în Rusia „progresul" s-a înfăptuit de-a-ndoaselea: „Cînd citeşti în Dostoievski - scrie el - oroarea existenţei sub regimul de muncă forţată, eşti surprins să vezi cît de tihnit îşi ispăşeau prizonierii pedeapsa". Acelaşi regres între asuprirea ţaristă şi cea comunistă. Aşteptînd una din rarele vizite la care au voie, două neveste de prizonieri vorbesc. Şi una exclamă: „Ce uşor era să iubeşti un om în secolul al XIX-lea! Crezi poate că soţiile Decembriştilor au fost eroice? Spune-mi, erau ele oare convocate de secţiunea personalului pentru a umple fişe de securitate? Spune-mi, erau nevoite să-şi ascundă căsătoria ca o boală ruşinoasă pentru a-şi păstra slujba, pentru a nu rămîne fără cele 500 de ruble pe lună, pentru a nu fi alungate din apartamentul lor, pentru a nu fi fluierate cînd se duc în curte să ia apă, pentru a nu fi tratate drept duşmance ale poporului? Spune-mi, mamele făceau presiuni asupra lor ca să divorţeze? Dimpotrivă. Erau urmărite de un murmur de admiraţie, ofereau cu condescendenţă legenda suferinţei lor poeţilor. Plecau în Siberia în echipaje somptuoase şi nu pierdeau dreptul de a trăi la Moscova...".

Iar dacă în secolul al XIX-lea convoaiele de prizonieri erau privite cu milă sau admiraţie, în plin comunism, ele devin acel lucru ce nu trebuie văzut, acel lucru de care trebuie să te fereşti, ca de riscul unei epidemii. Într-o singură frază, Soljeniţîn insistă, cu un fel de mirată înţelegere ce-i este

caracteristică, asupra răspunderii colective ce se ţese din laşitatea inevitabilă a micilor gesturi cotidiene. Vorbind despre unul din interminabilele convoaie de prizonieri care au bătut drumurile Uniunii Sovietice timp de zeci de ani, el scrie: „Cu toţii aţi văzut un astfel de convoi, în gările noastre, dar cu lealitatea voastră fricoasă v-aţi grăbit să priviţi în altă parte, şi să întoarceţi repede spatele pentru ca locotenentul care comanda escorta să nu vă bănuiască de cine ştie ce şi nu cumva să vă aresteze”.

De fapt un fel de fir de foc desparte cele două lumi: din afara zăbrelelor şi dinăuntru. Nu pentru că de o parte s-ar afla cei buni şi de alta cei răi. Oricine a trăit într-un astfel de regim ştie prea bine că oamenii puteau fi arestaţi nu pentru că au făcut ceva, ci pentru că n-au făcut nimic - în cazul închisorii de care vorbeşte Soljeniţîn, cei mai mulţi fiind prizonieri de război, întorşi din Germania şi arestaţi deoarece cunoscuseră Occidentul. Numai că în lagăre şi închisori, în lipsa de bunuri şi de speranţă, la foarte mulţi începe să se ivească... omul. Aceleaşi bunuri din posedarea cărora se naşte în exterior o nouă clasă, o dement de privilegiată burghezie, pe care Soljeniţîn o priveşte cu distanţa şi libertatea pe care ţi-o dă sărăcia fecundă, lipsesc din lagăre, unde se poate ivi - nu totdeauna, dar se poate ivi totuşi - un om liber. Ca acel Bobynin care îndrăzneşte să-i spună adjunctului lui Beria, lui Abakumov: „Nu sînteţi tari decît în măsura în care nu luaţi oamenilor totul. Deoarece dacă i-aţi deposedat de tot, atunci ei nu mai sînt în puterea voastră. Un astfel de om este din nou în întregime liber”.

Nu există la Soljeniţîn o beatificare a prizonierului politic. În universul descris de el sînt şi indicatori, şi laşi, şi nevrednici. Iluziile asupra binelui cu majusculă au dispărut, după cum a dispărut iluzia cea mai constantă a intelectualului rus de a vrea să se coboare spre mujic, izvor al omeniei. Nu e mai puţin adevărat că singurul loc în universul comunist în care „conştiinţa” s-a putut încarna din

cînd în cînd, a fost închisoarea. Şi tot acolo uneori s-a putut coborî asupra oamenilor acea pace sufletească, făcută dintr-o coincidenţă între tine şi imaginea pe care o ai despre om.

Pe deasupra tuturor momentelor excepţionale din carte - printre care trebuie numărat şi un portret cu adevărat antologic al lui Stalin - valoarea ei stă îndeosebi într-un itinerar spiritual: determinarea celor mai buni de a nu încerca să împace, după expresia lui Esenin, trandafirul alb al adevărului cu broasca rîioasă a nemerniciei.

Şi în faţa tuturor persecuţiilor la care e supus în ţara sa Soljeniţîn, nu putem să nu ne gîndim la imaginea pe care şi-o face un personaj al cărţii despre scriitor: „Un mare scriitor, e ca un al doilea guvern. Iată de ce nici un regim nu şi-a iubit marii scriitori, ci numai pe cei mici”. Soljeniţîn, sau al doilea guvern al unei Rusii răscumpărate.

19 decembrie 1968

Dac-am avut impresia, citind cartea lui Toma Pavel *Fragmente despre cuvinte*, nu numai de a ne afla în faţa unui scriitor care are ceva de spus în literatura română, dar şi a unei oarecare depeizări în cadrul acestei literaturi; este poate în măsura în care introduce în această literatură bănuiala faţă de cuvînt. În Occident, era îndoielii în literatură a început mai demult. Era îndoielii, expresia, o ştim, aparţine lui Nathalie Sarraute care-şi intitula astfel volumul de eseuri din 1956. Titlul mai exact este *l’Ere du soupçon*, dar preferăm să traducem mai aproximativ „soupçon” prin îndoială, deoarece cuvîntul suspiciune este pătat de istoria recentă de cu totul alte rezonanţe decît acelea pe care ar trebui să le evoce ceea ce spunem acum. Şi fiind vorba de un autor, Toma Pavel, al cărui personagiu central este cuvîntul, trebuie, la rîndul nostru să ne drămuim cuvintele. Era îndoielii în literatura occidentală nu

priveşte, în sensul evocat aici, numai premisele noului roman, ci o necesitate a literaturii de a se întreba asupra ei însăşi în clipa chiar în care ia fiinţă. Literatura modernă, o ştim, a încetat de a mai fi inocentă. Îndoiala sau reflecţiunea critică au invadat-o, i-au inoculat vinovăţii majore, şi în acelaşi timp i-au impus un stil. Iniţiativă care nu aparţine la propriu, bineînţeles, lui Nathalie Sarraute, sau n-a aşteptat-o pe ea. De la Mallarmé încoace, dacă ne trebuie neapărat un precursor, şi o dată, îndoiala s-a cuibărit în vers, şi tăcerea a devenit ispita şi limita extremă a oricărui labirint de creaţie. Şi dacă după război, literatura a început să prospecteze, pe urmele lui Kafka, mai ales graniţele absurdului, în momentele ei cheie, prin aceasta mai ales s-a caracterizat: prin bănuiala aruncată asupra posibilităţii de comunicare prin cuvinte, a căror inautenticitate, în clipa chiar a rostirii lor, este un leit-motiv devenit poate azi în Occident el însuşi un clişeu.

În acelaşi timp, trebuie să ne referim la cele spuse de Marin Preda la ultima Adunare a Scriitorilor din România. Cuvîntul a slujit în secolul al XX-lea la crearea atîtor mituri negative, a împrumutat atît de deseori forma însăşi a minciunii încît încrederea în el nu putea să nu fie clătinată. Literatura modernă, aceasta este în primul rînd o punere în discuţie a cuvîntului, demers premergător reabilitării lui. E o noutate în România, unde scleroza adusă de realismul socialist este datorată în primul rînd domniei certitudinilor pe care această doctrină incertă dar tiranică a tîrît-o după sine. Certitudinea este o hrană otrăvită pentru orice creaţie. După certitudini se poate fugi, dacă te instalezi însă în ele, oxigenul dispare din literatură. O ştiau cei cîţiva tineri care lansau în România imediat postbelică un strigăt de alarmă împotriva certitudinilor optimiste pe care realismul socialist voia să le impună literaturii române şi în care aceasta a pierit înăbuşită. Tinerii aceştia se numeau pe atunci

„crizişti”, şi ne întrebăm mereu pe cînd „reconsiderarea” lor ca precursori şi profeţi?

Evident, în literatura tinerilor de azi întrebarea a înlocuit răspunsurile de-a gata de ieri, iar atotstăpînirea certitudinilor demult şi-a încheiat şi depus negativul bilanţ. Dacă totuşi aceste *Fragmente despre cuvinte* ni se par originale este în măsura în care îndoiala metodică se introduce în miezul însuşi al gîndirii şi nu numai în literatură. (De fapt, Toma Pavel se apără de a face literatură, apărare justificată doar dacă literatura ar fi acel „tot restul” care începe acolo unde sfîrşeşte esenţialul). Presupunem că această carte ar putea dezorienta oarecum pe acei cititori care nu sînt la curent cu unele curente actuale din Occident, într-atîta cartea este direct contemporană cu ele. Ceea ce nu înseamnă că Toma Pavel imită sau vrea să fie la zi. Dimpotrivă, izvoarele lui sînt grave şi „datează” în sensul bun al cuvîntului. Nici o modă în referinţele lui. Nici un „snobism”. Pentru un lingvist, raportarea la structuralism este rară şi nu totdeauna afirmativă. Pentru un promotor al îndoielii, acea la noul roman sau la noua critică, Robbe-Grillet sau Roland Barthes, aproape inexistentă. În schimb, unul dintre cei mai temeinici şi mai puţin la modă dintre gînditorii francezi ai clipei de faţă, Brice Parain, este prezent. Şi Simone Weil, sau Léon Bloy. Referinţă iarăşi de profundă calitate la lucrarea aceluia care ar fi trebuit să fie unul dintre filozofii noştri de seamă, şi poate va mai fi, după cum ne-o anunţă articole recente, la Mihai Şora. Să ne spunem întregul gînd? Îl bănuim pe Toma Pavel de a fi la locul lui exact în filozofie, şi e cea mai deplină laudă ce i se poate aduce. E drept, într-un fel se apără şi de această pretenţie, dar mijloacele de apărare sînt fragile: ironia şi o anumită preţiozitate. La un anumit nivel, ironia poate deveni însă din figură literară, un prag kierkegaardian, cît despre preţiozitate, deseori, e o mască transparentă. Şi trecătoare. Sensibilă mai ales atunci

cînd lucrarea lui Toma Pavel încetează de a mai fi un jurnal intim al cuvintelor, pentru a se dedubla în personagii mai puţin convingătoare. Cele două personagii cu iniţiale nu sînt la înălţimea intenţiilor puse în ele. Odată rostite de ele, paradoxele devin în loc de un stil fecund de a controla gîndirea în clipa revărsării ei, tocmai ceea ce un negînditor gîndeşte a fi un paradox, adică o epatare. E prea vizibilă dorinţa de originalitate dăruită de autor iniţiatelor sale pentru a nu crea efectul contrar. Dar să-i lăsăm lui Toma Pavel libertatea de a se apăra de el însuşi şi de a da această carte drept puţin diferită de ceea ce este, la urma urmei un jurnal de esenţe. Poate că nu e vorba decît de acea repulsie pe care Toma Pavel ne asigură c-o împărtăşeşte cu toată generaţia lui faţă de „şantajul" posibil din vorbire. Mai precis, de pudoarea ciudată de care vorbeşte Nietzsche - pe care-l pomeneşte autorul - pudoare ce sileşte deseori pe purtătorii unor anumite valori să se deghizeze în contrariul lor.

Îndoiala iniţiată de Toma Pavel ni se pare cu atît mai interesantă cu cît ea se exersează nu numai în domeniul - mai clasic pus în discuţie - al vorbăriei, ci în acela al vorbirii, ea însăşi degradată. Vorbele nu sînt - ne spune autorul - cuvintele, iar vorbele pe care le rostim nu se aud decît în măsura în care răsună Sus, în Sfera de Cristal a cuvintelor. Această înălţare a vorbei în sfera cuvîntului, această metamorfoză, o clipă posibilă, a vorbei în cuvînt, dă toată măsura strădaniei lui Toma Pavel. Mai e nevoie să subliniem că drumul spre un astfel de absolut comportă toate dificultăţile şi riscurile unui rit iniţiatic? Inautenticitatea comunicării este, de cele mai multe ori, căutată şi găsită în clişeele vorbăriei şi aici ar trebui mereu insistat asupra rolului de precursor al lui Caragiale. Toma Pavel, parcă dispreţuind facilitatea, aduce îndoiala creatoare în vorbirea însăşi. Mai rămîn, izolate în puritatea lor de ghiaţă, Cuvintele. Şi aici intrăm bineînţeles în

tragedie, al cărui comentar se vor în fond aceste *Fragmente despre cuvinte*.

9 ianuarie 1969

Citind romanul scriitorului rus Mihail Bulgakov *Maestrul şi Margareta*, terminat în 1940, apărut în Rusia de abia în 1966 şi tradus acum în franţuzeşte, mă gîndeam la toţi scriitorii sovietici, publicaţi, decoraţi, celebri, de pe scena luminată a Moscovei, în timp ce persecutatul Bulgakov se stingea din viaţă în mizerie şi amărăciune.

Hotărît lucru, istoria dă mereu dreptate bunului simţ. Adică există naiv, ca în cărţile de şcoală, ca în primele certitudini avîntate cu care ne aruncăm în viaţă, ca în basme şi în balade - există pur şi simplu o răzbunare a acestei istorii împotriva celor ce-au schingiuit-o peste măsură. Au existat în toate vremurile scriitori mai buni şi scriitori mai proşti, şi nu rareori s-a întîmplat ca cei mai proşti să fie mai cunoscuţi în viaţă decît cei mai buni, posteritatea îndreptînd, transformînd, luminînd diferit. Însă pentru prima oară, sub stalinism, s-a înregistrat un fenomen fără precedent, asupra căruia nu vom insista niciodată îndeajuns: celebritatea a fost legată în literatură de faptul de a nu face literatură. Milioane de tone de hîrtie au fost înghiţite de uitare împreună cu autorii lor încă în viaţă, încă avînd pana în mînă. Ce altă epocă a mai putut înregistra un cimitir de reputaţii atît de vast şi atît de prematur?

Deci ne închipuiam mizeria camerei în care murea fără speranţă Bulgakov. Scăpase de la deportare sau închisoare numai printr-un capriciu ciudat al lui Stalin. Dar nici un rînd nu-i mai putea fi publicat, nici o piesă reprezentată şi, murind, i se părea că în acelaşi timp se stinge şi memoria lui peste veacuri. Scria romanul său fantastic *Maestrul şi Margareta*, aşa cum ţipi în deşert, aşa cum arunci totuşi o

sticlă în mare cînd naufragiul ţine de prea multă vreme, pentru a mai păstra vreo speranţă, aşa cum înainte de a te lăsa adormit de ger, mai te scoli o clipă din zăpada care-ţi va fi mormînt, pentru un ultim gest, pentru o amintire de gest. Scria în febra din care nici o dimineaţă nu te va mai trezi. În timp ce alţii scriau la birourile lor, în casele lor încălzite, cu frica lor domestică, cu vorbele lor ciuntite, pentru a duce manuscrisul imediat la editurile care-i vor publica, pentru a pleca în datcha lor din apropierea Moscovei, pentru a lua maşina pusă la dispoziţia lor de Uniunea Scriitorilor, pentru a avea camere bune repartizate la Marea Neagră, pentru... a nu muri. Şi s-a întîmplat că numele celor care-au scris astfel, la birourile lor, în casele lor, pentru scopurile acestea, n-au dăinuit. În timp ce Bulgakov reînvie ca unul dintre cei mai mari scriitori ai Rusiei moderne.

În *Maestrul şi Margareta* Bulgakov închipuie o irupţie a Diavolului în Moscova stalinismului. Fantasticul se împleteşte strîns şi natural cu un cotidian atît de pocit încît numai acest recurs la fantastic îl mai poate analiza, descrie, şi, pînă la urmă, salva. Pentru că aceasta ni se pare esenţial în *Maestrul şi Margareta*: recursul la fantastic într-o situaţie şi într-o existenţă care nu mai pot fi deznodate altfel. Într-un asemenea caz, Diavolul îşi schimbă esenţa, iar intervenţia sa devine salutară: orice numai să existe o ieşire din marele Infern făcut din zecile de infernuri cotidiene. Pentru că Diavolul reprezintă în Moscova dominată de tirania materialismului nu mesagerul Infernului, ci posibilitatea de a scăpa de Infern. Contractul faustian se transformă în salvare. Să amintim - schematic - subiectul: un scriitor persecutat, „Maestrul”. Scrie un roman asupra lui Pilat din Pont. Nepublicabil, bineînţeles. Îl arde. Este iubit de Margareta. Care, prin contractul ei cu Diavolul ivit în Moscova, salvează tot: scoate pe Maestru din azilul de nebuni, reconstituie manuscrisul, asigură Maestrului şi ei

însăşi scăparea din Moscova, prin singura poartă cu putinţă, a morţii. Care nu e decît un prag. Apoi începe marele zbor spre sălaşul etern. Şi libertatea. Citäm în încheierea cărţii: „Şi memoria Maestrului, această memorie neliniştită, ciuruită, înţepată de miile de ace ale durerii, începea să se stingă. Cineva îi reda libertatea..."

Mai înainte Maestrul constatase: „Bineînţeles, cînd oamenii sînt despuiaţi de toate, cînd li se ia totul, îşi caută salvarea în forţele de dincolo". Nu e prima oară în asuprire sau durere cînd rugăciunea sau recursul la Dumnezeu reprezintă unica şi ultima soluţie, şi nici prima oară cînd libertatea nu se poate obţine decît prin moarte. Nu cunoaştem însă multe exemple în care totul să devină atît de anormal încît pînă şi apariţia cea mai blestemată a supranaturalului să fie benefică. Multe exemple în care o situaţie este atît de diabolic încîlcită, atît de diavolesc rea, încît Diavolul să fie nevoit a se transforma în contrariul lui: să libereze sufletele. E ca şi cum istoria, prin sucirea ei, ar sili Diavolul să-şi sucească şi el firea, mai aproape de Cruce şi de sensul ei euharistic decît orice om de rînd dintr-o Moscovă, dintr-o Rusie acoperite de teroare. E ca şi cum răspunsul altădată dat lui Faust de Mefistofel ar fi fost cel adevărat.

Şi atunci cînd pedepseşte, Diavolul parcă se slujeşte de biciul cu care au fost daţi afară din templu negustorii: îşi bate joc de miliţie, umple Moscova cu un lux imaginar ce se spulberă a doua zi, se ocupă, el sau acoliţii lui, îndeosebi de scriitori şi de Uniunea lor din care nu mai rămîne decît praf şi pulbere, lasă în urmă o Moscovă bîntuită de aceeaşi mare furtună care s-a abătut peste Ierusalim cînd şi-a dat sufletul, pe cruce, Iisus. Şi cînd, o ştim, cerul s-a despicat în două. Aceasta este în fond cartea lui Bulgakov: visul clipei cînd fulgerul adevărului ar lumina o Moscovă instalată în nefiinţă.

Traducerea franceză publicată la Robert Laffont este făcută după textul original, şi conţine, între paranteze, pasagiile suprimate în versiunea sovietică. Ceea ce ne îngăduie să vedem care sînt subiectele sau aluziile considerate drept tabu în clipa de faţă în Rusia.

Mai întîi, tot ce poate privi un rol al miliţiei, altul decît de simplu agent de circulaţie. Miliţia are în romanul lui Bulgakov un rol activ de jucat, reprezintă un fel de personagiu colectiv. Tăieturile cenzurii tind s-o transforme într-un fel de absenţă nemotivată. Este suprimată de pildă descrierea imobilului central al miliţiei (descriere totuşi anodină), ca şi tot ce poate aminti rolul ei represiv: delaţiune, percheziţie, deportare, arestare, urmărire. Mihail Bulgakov scria totuşi în Rusia, nefiind la adăpost el însuşi de o astfel de percheziţie, iar aluziile sale, oricît de îndrăzneţe, nu depăşesc stadiul de aluzii: nici o clipă el nu descrie de pildă aparatul de teroare în felul lui Soljeniţîn. Dar tot ce poate evoca umbra chiar a unui agent pîndind la un colţ de stradă, un telefon dat de la Securitate, un tremur la auzul soneriei, a dispărut. Absenţa aceasta nemotivată devine chiar stranie: Moscova să fie singura capitală în care poliţia nu urmăreşte nici chiar pe vinovaţi? E în excesul însuşi al acestor tăieturi semnul cel mai precis al unei obsesii.

Alte tăieturi, numeroase, par cu totul ciudate. Margaretei i se spune că este de sînge regal. Pe treizeci de pagini sînt şterse toate aluziile la regalitate, cu o îndîrjire demnă de un scop mai bun. Sau la peste cincizeci de ani de la revoluţie, nostalgia ţarismului să fie atît de puternică încît simplul termen de „regal” să rişte a provoca o explozie?

Tot ce poate aminti de privilegii sau diferenţe pe categorii sociale este de asemenea expulzat. Ceea ce face ca dintr-un capitol a cărui acţiune se petrece într-un magazin unde nu se cumpără decît cu devize străine, să nu rămînă decît vreo zece rînduri la început şi tot atîtea la sfîrşit.

Privilegiile unei anumite categorii de scriitori sînt atît de prezervate de cenzură încît se taie o scenă în care Casa Scriitorilor arde pînă în temelii.

Orice referinţă la tulburări sau răscoale în cetate sînt suprimate chiar şi atunci cînd faptele se petrec în Ierusalimul lui Pilat din Pont. O furtună provocată de diavol deasupra Moscovei şi care pare că repetă despicarea cerului în două deasupra Ierusalimului răstignirii lui Christos, este bineînţeles în întregime suprimată, cenzura - de totdeauna - nesuportînd profeţia.

Ceea ce izbeşte aici nu sînt atît obsesiile vii, cît prostia atotputernică. Pe lîngă zecile de pagini suprimate din frica unei aluzii, alte zeci sînt tăiate fără motiv. Pentru a suprima. Şi aici intrăm în însăşi funcţionarea aberantă a acestui monstru inutil care se cheamă cenzura. Şi deci nu ne mai oprim la hotarele Rusiei, ci ne îndreptăm privirea pretutindeni unde această Rusie şi-a exportat cenzura.

Atîta vreme cît domnea realismul socialist, lucrurile erau oarecum simple. Schema naivă: bine-rău, personaj pozitiv - personaj negativ, distribuţia după categorii sociale bine delimitate, conturarea fără greş a duşmanului de clasă, elementul incert hărţuit între polul negativ şi cel pozitiv şi alegînd pînă la sfîrşit calea luminoasă, interzicerea oricărui final pesimist (personagiul pozitiv nu se putea, de pildă, sinucide şi nu era bine să moară înainte de a lăsa un mesaj de încredere în viitorul partidului), întreagă această structură simplificată la exces convenea oricărei minţi. (Deoarece n-am auzit pînă acum de spirite strălucite care să ocupe fotolii de cenzori). Era uşor: mai înviai un personaj, mai omorai un altul, mai înnegreai un duşman de clasă, mai ştergeai o sărutare, mai înlocuiai un pahar de alcool printr-un altul cu lapte (dacă era băut de elementul cu origine socială sănătoasă), şi manuscrisul prezentat, el însuşi în general timid cu inovaţiile, era lungit, scurtat, retopit, după cerinţe. Tot astfel cu un tablou cu figuraţie

simplistă şi kolhoznică. Tot astfel cu muzica. Suprimai pînă şi umbra unei disonanţe. Şi aşa mai departe.

Dar acum? Funcţionarii cenzurii sînt supuşi unui adevărat chin. Cum să desluşeşti sensul unei metafore? Cum să descifrezi umorul coroziv? Cum să califici o pată de culoare dintr-o pictură abstractă? Cum să vînezi aluzia dintr-o proză în care totul poate fi aluzie şi poate să nu fie? Cum să aplici schemele diurne pe o literatură fantastică? Cum să ştii ce trebuie admis şi ce nu? Şi atunci, într-o reacţie de apărare, uneori de furie, tai totuşi. Ceva. La întîmplare. Să nu se zică că n-ai tăiat. Regimul ţi-a pus foarfecele în mînă, nu? Pentru ce dacă nu spre a te servi de ele? De foarfecele acestea ţine pîinea şi liniştea. În clar-obscurul coborît peste un peisaj artistic altădată luminos şi limpede, tai în neştire.

Scriitorul polonez Mrozek îşi închipuia în *Poliţia* un anchetator care împiedica pe anchetat să mărturisească. Pentru că acest anchetat era ultimul rebel şi dac-ar fi mărturisit, poliţia s-ar fi dizolvat de la sine, devenind inutilă.

Din ce în ce trebuie să ne punem întrebarea: cenzura există doar pentru cenzori? Ştim ce ni se poate răspunde: tancurile sovietice la Praga pentru a restabili cenzura. Dar cine a spus că tancurile sovietice sînt inteligente? Sau că au dreptate?

Şi ca să revenim la romanul lui Mihail Bulgakov, chiar aşa ciopîrţit în ediţia sovietică, tot exploziv rămîne. Iar faptul cel mai exploziv este că pe lîngă cartea publicată, circulă prin Samizdat şi copia integrală a manuscrisului, bătută la maşină. Şi că pasagiile astfel puse între parantezele cenzurii apar infinit mai incendiare decît dac-ar fi fost lăsate nesemnalate în text.

Cenzura funcţionează - şi cartea lui Bulgakov ne-o arată din nou - ca un fel de monstru ce-ar înghiţi de-a valma cuvintele, vinovate sau nu. Că aceste cuvinte se răzbună ne-o dovedeşte publicarea romanului altădată interzis al lui Bulgakov.

23 ianuarie 1969

Ultimul roman al lui Marin Preda, *Intrusul*, nu este numai o „carte adevărată şi cinstită” cum o numeşte Nicolae Manolescu. *Intrusul* mai are meritul de a sili pe criticii români să iasă oarecum dintr-un limbaj criptic impus de o evoluţie neterminată. Ceea ce înseamnă că *Intrusul* este de două ori revelant, oglindind şi o tragedie a trecutului imediat, şi unele ambiguităţi ale prezentului incert.

Trecem asupra unor critici conformiste ca aceea de pildă a Georgetei Horodincă slujindu-se de frazeologii depăşite cu „viitor luminos”, pentru a transforma romanul lui Marin Preda în ceea ce nu este şi nu poate fi, şi ne oprim - dat fiind că ne aflăm în faţa unui roman „cinstit” - la reacţii şi ele „cinstite”, discuţii sau articole semnate de Nicolae Manolescu, Eugen Simion etc... Toate încep prin a accepta o prejudecată: Marin Preda ar fi mai ales autorul unei singure cărţi, *Moromeţii*. De fapt, Marin Preda nu este autorul unei singure cărţi ci victima unei epoci care n-a văzut apărînd decît o carte fundamentală. Astăzi *Intrusul* se iveşte pe un fundal de proză existentă. Cînd a fost însă publicat primul volum din *Moromeţii*, mlaştina nevalorilor era atît de întinsă încît evenimentul s-a confundat cu un autor şi i-a absorbit existenţa. De unde şi distincţia ciudată pe care poate s-o facă azi critica între scriitorul unei cărţi şi un scriitor profesionist. Ca şi cum scriitorii unei cărţi n-ar reprezenta o excepţie atît de rară încît devine subiect de curiozitate literară. Scriitorii sînt prin definiţie „profesionişti”, creatori ai unei opere cu capitole mai mult sau mai puţin izbîndite, dar cu o respiraţie proprie şi unitară. O frază de Camil Petrescu este scrisă cu aceeaşi cerneală, cu acelaşi ton inimitabil şi într-o piesă renumită slabă cum ar fi *Mioara*, şi într-un roman desăvîrşit cum ar fi *Patul lui Procust*. Hortensia Papadat-Bengescu rămîne ea

însăşi în fiecare din cărţile maturităţii. Aceeaşi febră secretă a morţii gîtuieşte întreaga proză a lui Anton Holban. Şi luăm numai cîteva exemple. Restul e o problemă de desăvîrşire estetică, dar nu şi una de autenticitate. N-am reaminti astfel de locuri comune dacă acest termen - oarecum mirat - de „profesionist” n-ar reveni atît de des pentru a-l califica pe Marin Preda. Dar această „profesie” începuse înainte de *Moromeţii*, odată cu primul său volum de nuvele şi n-are de ce să înceteze. Pînă îşi va fi parcurs integrul drum, ni se pare deocamdată inutilă discuţia uneori pedantă pentru a se şti cum se va profila Marin Preda în literatura de mîine. În orice caz el este - şi va rămîne - creatorul unui tip de personagiu original, care nu este numai bătrînul Moromete, ci toţi eroii prozei sale: un personagiu sucit. Complexitatea psihologică a eroilor lui Marin Preda nu ni se pare a proveni din modele şi influenţe literare şi nici dintr-o vocaţie fanatică a analizei, ci dintr-un dat temperamental. Fiind „sucite“, personagiile lui Marin Preda - fie că aparţin oraşului sau satului - nu se pot împiedica a se întreba mereu. Această sucire devine mai întîi destin şi pe urmă valoare literară. Nimeni în proza lui Marin Preda nu merge drept, linear. Drumul e plin de cotituri, de oprelişti, de întoarceri, de parcă în clipa chiar a mersului omul ar fi alături de pasul pe care-l face, niciodată coincizînd cu el. De aceea poate referinţele şi comparaţiile ce revin în analiza *Intrusului* ni se par neconcludente. Chiar şi comparaţia justificată la prima vedere cu *Străinul* lui Camus. La Camus absurditatea lumii este gîndită intelectual, la Marin Preda suceala istoriei se răsfrînge în suceala personagiului, amîndouă sînt vitale.

Un alt demers al lui Marin Preda derutează sau întărîtă uneori în sensul cel bun - critica. El se „decriptează” şi în *Moromeţii, II*, şi în *Intrusul* a început să numească înaintea tuturor. În timp ce restul literaturii din România, ca şi cea mai bună parte a criticii ce discută despre această

literatură, se află în faza aluzivă, Marin Preda anumite lucruri pe numele lor. Într-o literatură care nu se poate degaja de conformisme decît prin evadări, Marin Preda este unul dintre rarii scriitori care întreprind o explorare reală a unui trecut prea imediat, un ieri încă întîrziat în azi, pentru a nu reprezenta o primejdie. Se simte la unii critici teama - la urma urmei justificată - că alţii urmîndu-l pe Marin Preda, fără curajul lui, să nu revină spre o literatură tematică de care de abia s-a scăpat. De unde unele stranii iritări pe care *Intrusul* în sine nu le justifică... România, trebuie s-o spunem din nou, a fost şi mai este singura ţară din Răsărit în care literatura a renăscut prin punere între paranteze a stalinismului şi a crimelor sale. Pretutindeni aiurea reintrarea în estetic s-a produs prin punerea în chestiune a acestui trecut încă nebine demilitat de prezent. La noi rezultatele în sfera esteticului au fost remarcabile, temelia lor este însă şubredă şi toţi scriitorii o simt. În penultima sa carte, *În absenţa stăpînilor*, Nicolae Breban de pildă izbuteşte să creeze numai drame individuale într-o epocă precis zdrobită numai de drame colective. În afara a două-trei aluzii, acţiunea s-ar putea petrece într-o vreme nebîntuită de istorie, fără umbrele acelea care au populat întreg peisagiul românesc: umbrele de gratii. Din acest roman este total absent marele, unicul personagiu al ultimilor douăzeci de ani: Frica. Aceeaşi frică paradoxal inexistentă în romanul „realist” al lui Breban, se refugiază în literatura fantastică, în afara anilor şi înlăuntrul coşmarului visat ca o viaţă. Marin Preda în schimb se întoarce spre un trecut altfel decît imaginar, şi începe operaţia de decriptare.

Care nu poate fi încă totală, şi pentru care nu e nimeni cu adevărat pregătit în România. Cu mersul său sucit, Marin Preda ajunge mai repede şi mai departe decît cei care evoluează în linie dreaptă. Şi-i nedumereşte sau îi obligă la

premature clarificări. Aceasta este în primul rînd povestea *Intrusului*.

Personagiul principal, „Intrusul”, îşi ia astfel rămas bun de la oraşul la clădirea căruia a contribuit şi din care l-a izgonit nu atît un act de eroism, cum se crede, ci o clipă de întîlnire cu propria sa conştiinţă: „Adio, băieţi! Trăiţi şi munciţi în noul vostru oraş pînă o să-i daţi bătrînii care-i lipsesc, şi apoi morţii care să asculte în tăcerea mormintelor lor viaţa urmaşilor. Şi creaţi-vă legendele care or să vă convină. Pe mine m-aţi gonit şi atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteţi avea iertarea mea. Sînteţi flămînzi de viaţă, dar nu de fericire, şi singura şansă e că nu sînteţi eterni şi că alţii mai buni, poate, vă vor lua locul. Nu speraţi că vă vor menaja”.

Oraşul acesta clădit în ultimii douăzeci de ani n-are nume pentru că e simbolic. Pionierii lui sînt idealişti: atît inginerul Dan, cît şi eroul cărţii, ucenic vopsitor, ce rupe cu trecutul şi rădăcinile spre a-l urma. Şi se întîmplă un fel de repetiţie inversată a legendei Meşterului Manole. Din sacrificarea Anei, din sinuciderea Meşterului - o ştim - se înalţă şi se întemeiază o biserică înaltă şi curată. Dată, prin sacrificiul unora, în stăpînirea altora, pentru a-i face şi pe ei înalţi şi cinstiţi, străjuindu-le rugăciunea. În oraşul acesta sacrificiul inginerului Dan care va intra în închisoare, şi a eroului care, cu riscul vieţii, salvează pe cineva de la moarte, dau roade inverse. Iar oamenii care vin să locuiască oraşul răsfrîng poceala roadelor. Hărnicia şi darul - „competenţa” cum s-ar spune - sînt înlocuite cu aparenţele devotamentului. Diploma cu carnetul de partid. Relaţiile umane normale cu o putregăită floare a clevetirii, singura floare de fapt dintr-un oraş fără flori, fără arbori, fără străzi. Pornit dintr-o sete de egalitate, oraşul creşte într-o nestăpînită sete de ascensiune socială. Clasele se reformează cu o stratificare infinit mai rigidă decît cea dinainte, pentru că neuzată de timp, de succesiunea generaţiilor, de oboseala claselor

dominante, susţinută dimpotrivă de o poftă întreagă, mare cît o viaţă, înlocuind o viaţă. O căsnicie de oameni simpli se desface pentru că din muncitor calificat soţul devine portar, şi pentru că fata de la ţară, acum laborantă, nu poate suferi această umilinţă. De la poartă cînd soţul infirm îi face un semn, se face că nu-l zăreşte. În oraşul proletariatului cum să dai bineţe unui proletar de pe ultima treaptă socială, fără a te face definitiv de ruşine? Directorii care jinduiesc la o diplomă de inginer au sub ordinele lor ingineri cu diplomă şi fără ştiinţă, şi trebuie chemat un biet şi simplu cazangiu de pe vremuri ca să dezlege misterul unei staţii de termoficare ce bubuie de parc-ar ameninţa să arunce oraşul în aer odată cu apa caldă pe care i-o distribuie. În afara unui salon de tip „noua clasă“ a clevetirii, relaţiile umane n-au cum să se stabilească, deoarece oraşul n-a fost clădit pentru oameni ci pentru oraş, un fel de oraş în sine, care n-are nevoie de privirile celor care se plimbă şi ar vrea să intre într-o grădină, să trăiască pur şi simplu. La marginea lui, pădurea, amintire primejdioasă a rădăcinilor tăiate, departe muntele inaccesibil, el cel puţin neatins de ambiţia oamenilor, în pădure se refugiază eroul, Călin, atunci cînd fapta sa eroică îi ridică împotrivă soţia şi oraşul, spre munte priveşte cînd îşi aduce aminte de elanul dintîi de a-l ciurui pentru a-l dărui oamenilor. Căror oameni? Cei crescuţi de oraş, odată cu el, n-au vîrstă, amintiri, nici bătrîni, după cum nu pot avea morţi adevăraţi - dintre cei ce străjuiesc viaţa urmaşilor - pentru că dincolo de acel zid de piatră al oraşului nu există nici o boare de supravieţuiri, nici un popas de rugăciune, nici un clopot care să amintească de altundeva, de legătura dintre ce este şi ceea ce a fost. E vina acestor oameni sau a pietrei de temelie pusă de la început de-a-ndoaselea?

Călin cel puţin simte sau presimte că răsucirea aceasta de sensuri s-ar putea naşte şi din vina lui, dintr-o clipă uitată mai demult, lîngă o fată care-l iubise, dintr-o pripeală

inconştientă, dintr-o rupere nefirească. Dar Călin, pe lîngă accidentul care-i aduce nefericirea, mai are un reazăm: pe Doamna Sorana. Ca o lumină ce asigură neliniştea, inconfortul întrebării, referinţa la o altă dreptate decît cea a oamenilor, ca un medium care ne înlesneşte întîlnirea cu noi înşine, ca cel mai deplin dintre haruri: conştiinţa. Şi dacă oraşul a crescut în sus ciuntit, este pentru că n-a adăpostit în piatra lui de temelie o Doamnă Sorana care să-l fi învăţat că nimic nu se clădeşte din ură şi prin ură, şi că efortul de înălţare din Neanderthal şi pînă la om nu se întinde numai în timp, ci se concentrează în fiecare clipă a vieţii unui om de omenie. Doamna Sorana nu aparţine imaginarului ci realului cel fără de care nimic n-ar fi salvat din ceea ce este.

Călin îşi ia deci rămas bun de la oraş şi-i dă întîlnire cu oamenii zilei de mîine, care nu vor trebui să-şi „menajeze" predecesorii. Legendele se cer distruse cu atît mai mult cu cît erau false, copiau doar formal pe aceea a clădirii oricărui oraş: legenda Meşterului Manole.

27 februarie 1969

De mai multă vreme semne îngrijorătoare anunţau la Bucureşti o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor. De fapt, aceşti strigoi ai stalinismului pîndeau din toate nopţile şi din toate ungherele. Se mai aflau, cei mai mulţi în posturi, în unele cazuri dictau voinţa lor unor instituţii încă terorizate, statutul lor de umbre stînd doar în faptul că nu se manifestau ofensiv şi la vedere.

Ameninţarea rusească le-a slujit drept pretext. Şi acum au ieşit la lumină. Cine sînt aceste umbre? Toţi „foşti", foşti artişti, foşti scriitori, foste somităţi, neliniştiţi de evoluţia culturală din ultima vreme care-i scoate nu din privilegiile lor materiale - pe acelea le păstrează îndeajuns - ci artistice. O nouă şi reală concurenţă a valorilor - de cînd au

pătruns în literatură tinerii şi au revenit cei de altădată alungaţi prin închisori şi tăcere - a schimba radical un peisagiu în care odinioară fidelitatea politică ţinea loc de talent. Şi acum se dedau la un subtil şantaj pretinzînd că liberalizarea ar da ruşilor pretext de intervenţie. Dar cine este destul de orb, sau de naiv, pentru a nu fi constatat că liberalizarea din România n-are nimic de a face cu cele „2 000 de cuvinte" ale intelectualilor cehoslovaci, că, pînă şi în momentele ei mai ofensive, ea s-a menţinut în limitele prudenţei. Că sovieticii pot, la rigoare, să fie enervaţi din pricina politicii externe româneşti, dar în nici un caz de cea internă?

Astfel de evidenţe nu sînt însă pe placul „foştilor". Ei sînt grăbiţi. Să-şi recupereze din nou poziţiile literare, să reintroducă era interdicţiilor.

Le urmărim de mai multe luni agitaţia. Am lăsat-o să se desfăşoare, să ia aspectul unei campanii, înainte de a o comenta. Mai întîi au fost cîteva semne.

Un preludiu. Grupul denumit „onirişti", în frunte cu doi scriitori de talent şi de integritate etică, Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag, publică în revista *Amfiteatru* (decembrie 1968) o masă rotundă asupra visului ca modalitate de cunoaştere lucidă. Redactorul revistei, Ion Băieşu, este dat afară. Iar *Contemporanul*, care va conduce atacul, organizează o adevărată campanie, în numărul din 10 ianuarie 1969. În afara unui critic autentic ca Adrian Marino, ale cărui argumente arată şi buna sa credinţă şi naivitatea cu care a intrat într-un plan bine pus la punct, fără să ştie de el, toţi ceilalţi semnatari sînt conştienţi de ceea ce li se cere. Atît acel „vis alături de oamenii epocii sale" din articolul lui Ion Frunzetti care se închină doar la visătorii visului oportun şi anume la „constructorii României de astăzi" (fraze pe care le-am mai auzit cîndva), cît şi spaima neaşteptată a lui Al. Philippide ca nu cumva „oniriştii" să corespundă în literatura română curentelor

occidentale contemporane de anti-poezie, antiroman etc., adică să reprezinte la noi ceea ce el numeşte un „antism”, o opoziţie de dragul opoziţiei, sau „Tezele şi Antitezele” unui Paul Everac cu o piatră aruncată în grădina lui Ion Negoiţescu, dovedesc că în urma a douăzeci de ani de realism socialist, şi în ciuda atmosferii ameliorate din ultima vreme, două trăsături au rămas fundamental înrădăcinate: incapacitatea unui dialog care să nu se slujească de criterii extraestetice (izbitoare este de pildă frica de a lăsa pe fiecare să piară pe limba lui, ca şi cum literatura ar fi un lagăr militar în care suni alarma de fiecare dată cînd apare un duşman), şi temerea precumpănitoare de a nu vedea născîndu-se un curent literar. La Bucureşti există grupuri, lupte de interese, o junglă a intereselor în luptă, nu pot însă exista curente. Curentul înseamnă gruparea pe idei, tendinţe estetice; grupul, punerea laolaltă a unor foloase. Grupul e permis, favorizat, scontîndu-se pe disensiunile pe care le întreţine într-o scriitorime şi aşa lipsită de unitate. Curentul înspăimîntă. Mai ales atunci cînd este condus de scriitori atît de ireductibili, atît de funciar opuşi ideologiei şi ipocriziei, ca Leonid Dimov şi Ţepeneag. „Onirişţii“ nu sînt atacaţi pentru că transformă visul în criteriu estetic, delimitîndu-se faţă de suprarealism („apărat” la Bucureşti, sub flamura materialismului dialectic, de fostul bard al Canalului Dunărea - Marea Neagră, Virgil Teodorescu). „Onirişţii” sînt primejdioşi deoarece se vor un curent al libertăţii şi al lucidităţii. După cum prima foaie literară în jurul căreia se grupaseră, *Povestea Vorbei*, supliment la *Ramuri*, condusă de Miron Radu Paraschivescu, nu fusese suprimată acum cîţiva ani pentru că se scriau acolo versuri prea moderniste, ci pentru că se manifesta la Miron Radu Paraschivescu şi la tinerii care se grupaseră în jurul lui, o voinţă îndîrjită de independenţă faţă de forurile oficiale ale culturii. Nu se va spune de altminteri niciodată îndeajuns cît

de mult provoacă şi întreţine M. R. Paraschivescu, prin ereziile lui fecunde, curajul tinerilor.

Alt preludiu. Atacul lui Iorgu Iordan împotriva lui Ion Negoiţescu, publicat în formă de editorial în numărul 2-1969 al *României Literare*. Dintre toţi „foştii“, Iorgu Iordan este de o nocivitate exacerbată. După cum C. I. Gulian şi A. Joja sînt responsabili de blocarea oricărei forme de filozofie (filozofia fiindu-le un fel de moşie de pe care înlătură sistematic valorile), tot aşa Iorgu Iordan stă la priveghi la Academie. Dar el nu se mulţumeşte să dicteze la Academie (unde tot ce este merit se loveşte de opoziţia sa consecventă), nu-i este de ajuns să ţină, prin ciracul său Jean Livescu, Universitatea într-o zonă de obscurantism activ. Iorgu Iordan îşi propune, în plus, să frîneze cu toate armele de care dispune - şi sînt multiple, neexcluzînd nici arma majoră a mediocrităţii sale personale - reabilitarea marilor scriitori români, ceea ce în terminologia de la Bucureşti se intitulează „reconsiderarea trecutului cultural”.

Ce vrea academicianul numărul 1, Iorgu Iordan? Să se reconsidere, dacă nu se poate altfel! Dar nu prea-prea. Să se reconsidere cu regrete. Şi cu mînuşi. În 1969, Iorgu Iordan ne pune la curent cu nedreptăţile săvîrşite în vremea stalinismului, de parcă n-ar fi participat la ele, de parcă n-ar fi fost unul dintre reprezentanţii lui integrali. E drept că el s-a ocupat mai ales cu „izvoarele” - adică a desfigurat trecutul începînd cu cronicarii. Iorgu Iordan „regretă” deci aceste manifestări ale stalinismului. O spune din vîrful buzelor. În schimb cu cîtă înverşunare se plînge - și de data aceasta este sincer - de „tonul apologetic pînă la saturaţie” al criticii moderne faţă de sacrificaţii de ieri. Pe scurt, pentru Iorgu Iordan ar fi sosit timpul să se treacă acum la reabilitarea idolilor din timpul jdanovismului virulent. Este ceea ce acest savant - care a făcut din stalinism o ştiinţă şi din sovietizarea lingvisticii române un sistem - numeşte

„obiectivitate”. Şi pentru a sluji o astfel de „obiectivitate”, nici un fals nu i se pare de prisos.

Ion Negoiţescu a răspuns la atacul frontal al lui Iorgu Iordan, ce-i răstălmăcea textele după un vechi obicei „obiectiv”. I-a răspuns moderat şi pe pagina a 7-a din aceeaşi *Românie Literară* sub forma unei scrisori deschise redacţiei. Evident, nu oricine are dreptul la pagina 1 şi la editorial. Pentru aceasta - chiar şi într-o gazetă din 1969 - e nevoie, probabil, de foste state de serviciu staliniste. Este ceea ce, la Bucureşti, se cheamă un „dialog”. Unul cu editorialul şi cu pagina 1, altul cu o scrisoare ce nu angajează redacţia, şi cu pagina a 7-a. Unul cu răstălmăcirea intenţiilor, altul cu modestia şi decenţa.

De fapt, atacurile împotriva lui Ion Negoiţescu - critic de talent şi de curaj - au început de la publicarea unui faimos plan pentru o viitoare istorie a literaturii române. Plan care produsese scandal pentru simplu fapt că scriitorii dintre 1948 şi 1960 şi ceva fuseseră pe bună dreptate înghesuiţi într-un biet capitol intitulat „Epoca de tranziţie”, în timp ce perioada antebelică era analizată în numărul de capitole cuvenit ca şi literatura tinerilor de azi. Nu e vorba acum de a şti dacă planul lui Ion Negoiţescu era „obiectiv“ sau nu. Simptomatic e altceva. Într-o Românie în care nu s-a găsit încă hîrtie pentru retipărirea *Istoriilor* unui E. Lovinescu sau G. Călinescu, orice istorie literară continuă să fie bunul instituţiilor şi e confundată cu manualul şcolar necesitînd control şi viză. Criticului nu i se îngăduie vederi personale asupra literaturii decît atunci cînd se ocupă de un autor (şi încă!). Cînd e vorba de ansamblu, noţiunea de colectiv, intrată în moravuri, reapare, şi - în numele ei - sufletele inspirate ale colectivelor încep să ţipe. Planul lui Negoiţescu nu s-a lovit de atîtea opoziţii pentru că era just sau injust. El presupunea o viziune individuală asupra unei literaturi devenită sub comunişti un bun de stat, naţionalizat şi anexat, şi ca atare a devenit ţinta tuturor conformiştilor.

Iorgu Iordan dicta la Academie, dicta la Universitate, acum îşi manifestă iritarea de a nu domni şi asupra literelor. Şi asupra tinerilor. Pe tineri îi poate împiedica să obţină posturi în Universitate, nu-i mai poate însă opri să-şi aleagă „idolii" pe care-i doresc. Iorgu Iordan visează. La cît a fost de bine atîta timp cît literatura era anulată în România şi cînd criticile împotriva neconformiştilor nu erau „blajine" ca acum - termenul aparţine academicianului. Cînd educaţia „profesională şi etică" a tineretului român era asigurată cum ştim şi cum ne amintim sub ochiul satisfăcut al academicianului şi ambasadorului la Moscova al României satelizate. Iorgu Iordan visează şi pîndeşte momentul în care evoluţia din ultimii ani ar putea fi zăgăzuită. Întoarsă din drum. Şi a socotit că premisele se arată. Drept care a ieşit la lumină. Cu autoritate, academie, universitate şi nostalgii. Un preludiu demn de luat în seamă.

După preludii: atacul. Sau ceea ce se poate numi „cazul Antologiei". Criticul Nicolae Manolescu alcătuieşte o antologie de poezie intitulată *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*. Din care lipsesc: Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Geo Bogza, Mihai Beniuc, Marcel Breslaşu, Maria Banuş etc., ca aparţinînd prin operele lor de maturitate perioadei postbelice pe care antologia n-o acoperă. În schimb, antologia cuprinde pe Aron Cotruş, Nichifor Crainic, Radu Gyr şi Ştefan Baciu. (Ne oprim bineînţeles la absenţele şi prezenţele care au provocat scandalul.) Antologia apare la sfîrşitul lui 1968. Nu trece mult însă şi este retrasă din circulaţie. Între cele două date - apariţia şi retragerea - o serie de absenţi în frunte, se spune, cu Eugen Jebeleanu, merg cu jalba la „înaltele foruri". Directorul Editurii de Stat, Ion Bănuţă, comunist din ilegalitate, este dat afară. După ce faptele s-au săvîrşit urmează argumentarea lor ideologică. „Sarcina" este încredinţată lui George Ivaşcu pe două pagini şi ceva din *Contemporanul* (31-1-69) cu o proză intitulată „Valorificarea

realităţii noastre literare”, iar în dezbatere intră Al. Dima (în *Scînteia*), Şerban Cioculescu (în *România Literară*), C. Stănescu (în *Scînteia Tineretului*).

Documentul principal rămîne însă articolul lui George Ivaşcu. De fapt nu interesează autorul, ci tendinţa. De altminteri e o proză de tribună: limbaj oficios, argumentaţie căznită, referinţe la putere. Nu un om o semnează ci, în spatele lui, o cohortă de văduviţi ai notorietăţii. Loviţi de absenţa lor din antologie şi de aceste fraze ale lui Nicolae Manolescu, apărute totuşi mai demult în cartea sa *Metamorfozele Poeziei*, şi reluate în Antologie.

„...poezia modernă a fost marcată de un eveniment neprevăzut, în stare să-i modifice cu totul destinul: ea a încetat, de fapt, să mai existe pentru o perioadă de timp. Cum putem şti ce ar fi fost poezia română fără acest deceniu (1948-1953) de întrerupere? Un deceniu în care poezia şi-a uitat, printr-o amnezie particulară, tradiţiile, s-a întors spre forme demult închise, încercînd, în chip bizar, să le actualizeze, ignorînd ceea ce devenise printr-un proces natural şi dîndu-se drept cea ce nu era sau nu putea să fie”.

„Poezia a încetat să existe”.,. O evidenţă împotriva căreia George Ivaşcu n-are cum să lupte. Înşiruirea de titluri prin care încearcă să demonstreze contrariul nu convinge pe nimeni. Vidul, sau măcelul acesta de creaţie nu este un secret. Îl constată orice cititor, intrînd în orice librărie, deschizînd orice antologie din perioada realismului socialist, în care erau prezenţi toţi absenţii de azi din culegerea lui N. Manolescu. Vidul acesta nu vor să-i recunoască doar aceia care l-au umplut cu maculatură. Dar, pentru a-l nega, acumularea de titluri nu e de ajuns.

Sîntem înecaţi într-un lung şi inutil tablou istoric spre a ni se dovedi că orice antologie este, şi trebuie să fie, un act civic şi obiectiv. Este citat Maiorescu pentru a se justifica - paradoxal - un criteriu neestetic. Ni se dau exemple din străinătate (aici G. Ivaşcu se dovedeşte original socotindu-l

pe Seghers drept un „poet incontestat“ - aşa se clădesc reputaţiile la Bucureşti...). Se uită însă că cele mai interesante antologii au fost cele „subiective“ şi, de ce nu, nedrepte, dezvăluind personalitatea autorului, ca aceea a lui Thierry Maulnier, de pildă. Ne aflăm în miezul aceleaşi imposibilităţi de a se considera în România actuală o antologie sau o istorie literară altfel decît drept un act de Academie şi Colectiv, primind girul forurilor politice.

Absenţele supără mai mult decît prezenţele. Din pricina „absenţelor” este dus atacul, „prezenţele" sînt însă pretextul acestui atac. Două categorii stingheresc. Poeţii din exil (în fond, unul singur: Ştefan Baciu) şi poeţii „fascişti”. Cu numele cărora se umplu coloanele *Glasului Patriei*, organ clandestin în ţară şi destinat celor din străinătate pentru a-i convinge că în România comunistă de azi se simt fericiţi pînă şi fasciştii de ieri. „Fasciştii” sînt Nichifor Crainic şi Radu Gyr. Agreaţi pentru uzul extern, nocivi pentru uzul extern. Poate că ne-am înşelat şi că România nu suferă azi de pe urma imperialismului sovietic, ci este ameninţată de defunctele armate ale lui Hitler, cărora atît Crainic cît şi Radu Gyr le-ar fi heruvimi falnici şi spadnici înfricoşători. „Fascismul” şi „misticismul” devin, la lumina roşiatică a rugurilor umane de la Praga, marile pericole de care trebuie ferită România. Autorul articolului care pomeneşte de amnezia de care dă dovadă actuala antologie faţă de „fondul ideologic dintre cele două războaie” este lovit, la rîndul lui, de o amnezie infinit mai acută privind clipa de faţă. În ultimii douăzeci de ani de cine a fost distrusă ţara românească? De fascişti? Cine „ameninţă” azi „fiinţa neamului”, ca să reluăm termenii lui George Ivaşcu, hitleriştii sau sovieticii?

„Fasciştii” nu sînt singurii vizaţi. Mai sînt şi „anticomuniştii”, amalgamaţi ad-hoc cu fasciştii. Citim că intelectualii care au propovăduit fascismul şi anticomunismul, „ispăşind între timp pentru vinele lor”, au

dreptul să se pună, din nou, în slujba patriei cu anumite condiţii. Le cunoaştem. Să urle cu lupii. Să se compromită cu compromişii. Să justifice a posteriori anii în care nu numai ei au fost distruşi, ci o întreagă cultură. Această distrugere este, pentru George Ivaşcu, o simplă „eroare”. Au fost „exagerări”. Inevitabile se pare în reconsiderarea moştenirii culturale". Reconsiderarea care a constat, să ne amintim, în a scoate din literatura română şi din cea universală tot ce avea valoare. Cine nu devenise „fascist" în lista de cărţi interzise din România? Să ne referim la un singur caz, extra-literar: de Gaulle figura alături de Hitler... Acestea au fost „exagerările". Iar „erorile" sînt probabil Canalul, închisorile, Piteşti, procesele, morţii, în alte limbi astfel de erori s-ar numi genocid, nu? Iar primejdia clipei de faţă care este: reînvierea hitlerismului sau reînvierea stalinismului încă nu cu totul decedat?

Revenind la antologie, singurul criteriu cu putinţă este cel estetic. Poezia unui Crainic este inclusă în antologie, iar nu articolele sale politice. Atunci? Luptele trecutului şi ciocnirile ideologice aparţin istoriei, cel mult istoriei literare. Operele, literaturii. Totul este de a şti dacă poezia unor Crainic, Gyr sau Crevedia înfruntă timpul ca poezie. Acesta este tărîmul pe care-l alesese Nicolae Manolescu şi era singurul justificabil. Făcînd problema să alunece, cei ce-au dezlănţuit campania, s-au plasat ei înşişi pe un teren ce se poate transforma într-o capcană.

Deoarece după acuzatori, acuzaţii au avut cuvîntul. Însă autocritica sperată a fost, de fapt, ratată. În ciuda „dezbaterilor” care „...aflăm... au avut loc în sînul colectivului de lucrători ai editurii” (scandalul a luat proporţii demne de alte vremuri, ele înşile nedemne), în ciuda anumitor „erori” recunoscute de redactorul şef al editurii, Mihai Şora, vedem desenîndu-se în cele două articole publicate în *Contemporanul* din 14 februarie 1969, articole semnate de Mihai Şora şi Nicolae Manolescu, ca şi

într-un remarcabil editorial din *Luceafărul* (no 7-1969) o cerere: ca adevărul să fie spus pînă la capăt. E ceea ce pretindeau că vor acuzatorii şi în fond nu voiau. Ar însemna mai întîi ca operele despre care se discută - în cerc închis - să fie în sfîrşit publicate şi ca din încordările „ideologice dintre cele două războaie", nimic să nu mai fie trecut sub tăcere. Editorialul din *Luceafărul* se încheie astfel: „Nu avem nimic de ascuns". Într-adevăr. Tinerii de la *Luceafărul* n-au nimic de ascuns. În schimb, cîte n-au de tăinuit foştii stalinişti care, în destule cazuri, mai erau şi altfel de „foşti"? Dacă se adoptă punerea în lumină a activităţilor extraliterare ale celor din fruntea ospăţului stalinist, peste cîte articole în ziare de dreapta şi extrema dreaptă vom da, peste cîte posturi ministeriabile de aceeaşi tendinţă, peste cîte editoriale aplaudînd victoriile lui Hitler, peste cîţi corifei ai altor propagande înaintea celei staliniste? Cîte activităţi literare şi extraliterare de acest gen nu camuflează un carnet de partid?

Adevărul să fie spus pînă la capăt? Cui nu convine acest lucru? Tinerilor? Ei n-au trecut. Lui Rady Gyr, lui Nichifor Crainic? Nu şi-au tăinuit trecutul de dreapta. Sau celor care, în posturi de răspundere staliniste, şi-au decorat, pictat, aranjat trecutul? Nu se joacă ei oare cu focul? S-ar putea ca, din acest simplu motiv, campania pe care am analizat-o, să nu mai aibe alte urmări.

18 martie 1969

După sfîrşitul celui de-al doilea război mondial apărea un roman, *Zero şi Infinitul*, de Arthur Koestler. Care răspundea la întrebarea capitală pentru oricine s-a înfiorat vreodată de degradările la care a fost supusă condiţia umană în secolul nostru: cum şi-au recunoscut o vinovăţie imaginară marii comunişti din marile procese de la Moscova? Răspunsul lui Koestler aparţinea imaginarului şi imaginarul prefigura

adevărul. Lucru de care ne dăm perfect seama, citind *L'Aveu* de Arthur London, care confirmă punct cu punct ipotezele lui Koestler.

Arthur London, fiul unui muncitor din Cehoslovacia, a fost comunist din copilărie. Educaţia „ideologică" şi-a făcut-o în sînul Kominternului, la Moscova. La 22 de ani s-a angajat în Brigăzile Internaţionale. Căsătorit cu Lise Ricol, fiica unui comunist spaniol stabilit în Franţa, a intrat în Rezistenţa franceză, în timpul celui de-al doilea război mondial. Amîndoi au fost arestaţi, iar copilul li s-a născut în închisoare. London a fost deportat la Mathausen. După război a devenit vice-ministru de externe al Cehoslovaciei. În 1951 a fost arestat şi implicat în procesul Slansky din care n-au mai rămas decît trei supravieţuitori. *L'Aveu* este mărturia acestei supravieţuiri, demontarea acestui proces.

Dar să revenim la ipotezele lui Koestler confirmate acum de *L'Aveu.* Cum se poate provoca o adevărată psihoză de culpabilitate la nişte inocenţi? Metoda pusă la punct la Moscova, în marile procese, şi aplicată apoi în ţările din Răsărit, cu ajutorul consilierilor sovietici, e aproape fără greş, cu condiţia ca aceşti nevinovaţi să fi fost dinainte condiţionaţi printr-o credinţă comunistă absolută. Reflexele pavloviene nu sînt garantate decît prin două condiţionări succesive. Sistemul de opresiune fizică şi morală nu explică totul. Desigur şi el e perfect pus la punct. Lipsa sistematică de somn, foamea, setea, pumnii, uneori tortura, izolarea, ameninţarea atîrnînd asupra familiei, minciunile, descompunerea propriului tău trecut, într-o fărîmiţare de momente toate suspecte, promisiunea de a fi lăsat în viaţă dacă „cooperezi" n-ar fi de ajuns. Dacă însă - ipoteza lui Koestler - ajungi să convingi pe un comunist că-şi slujeşte totuşi Partidul acoperindu-se cu noroi, atunci cu cine să mai lupte: cu propria sa raţiune de a fi, Partidul? Evident, rezumînd în cîteva rînduri, nopţi întregi şi zile, nedespărţite de somnul care ţi-a fost interzis, nopţi cît o viaţă şi zile cît

un neant, de-a lungul cărora un comunist care a început prin a-şi proclama inocenţa, în numele Partidului, ajunge, tot pentru Partid, să înveţe pe dinafară, pentru a le recita la tribunal, mărturisirile care vor face din el „vipera lubrică" de la procese, totul pare neverosimil. După cum neverosimilă este, scoasă din context, scrisoarea soţiei lui London, către preşedintele de pe atunci al Cehoslovaciei, cerînd o pedeapsă aspră pentru acuzaţi. Contextul este, înainte de această scrisoare, lupta ei pentru soţul închis, iar după, o luptă şi mai îndîrjită. Dar o clipă, auzindu-l pe London transmis prin radio, acuzîndu-se de crimele cele mai uluitoare la proces, l-a crezut vinovat. Şi atunci neverosimilul pentru orice minte omenească normală, s-a produs. Între partid şi soţ, comunista credincioasă a ales Partidul. Pentru că Partidul nu se poate înşela.

Între aceste două condiţionări, cea prin opresiunea fizică e mai groaznică, a doua însă, mai inumană. Ei îi datorăm faptul că trezirile succesive nu se soldează totdeauna cu o trezire definitivă. London, de pildă. A înţeles totul, a descris totul, dar se declară totuşi comunist. Comunismul său nu mai are nici un raport nici cu Moscova, nici cu stalinismul, nici măcar cu realitatea prezentă, e rarefiat şi pur. London pune în discuţie sistemul şi se refugiază în idee. Ca într-un ultim refugiu. E un fel de schizofrenie a fidelităţii. Şi în timp ce cartea sa dărîmă ultimele bastilii ale ideologiei, în el însuşi, Arthur London, rămînînd comunist, îşi perpetuează interminabil procesul...

Dac-ar fi vorba doar de drama unui om prins între un fanatism iniţial şi o incapacitate de a primi trezirea adevărată, această dramă l-ar privi. Dar Arthur London, ca şi atîţia alţii mînaţi de idealism şi măcinaţi de el, a îngăduit ca alte victime să existe. Cele reale. Nepregătite pentru acest martir de nici o condiţionare prealabilă. Simple, umane, zdrobite de teroarea inutilă, teroare în care, atîta timp cît nu i-a căzut pradă, London n-a crezut. Şi atunci nu

mai înţelegem prea bine care sînt barierele care despart pe călăi de idealiştii ce le-au pregătit calea, prin credinţă, muţenie şi abnegaţie. La judecata de pe urmă a fiecărui om cu propria sa conştiinţă, cine va răspunde de cine?

În aşteptare - dar judecata de pe urmă nu e oare a fiecărei clipe, a fiecăruia din noi? - *L'Aveu* rămîne documentul capital al celui mai sinistru episod al justiţiei, de cînd au existat judecători şi oameni de judecat...

20 martie 1969

Întîmplarea a voit ca atunci cînd citeam şi reciteam *Paginile de proză* ale lui Ion Barbu, îngrijite şi prezentate de Dinu Pillat, să dăm în *România Literară* peste un articol al lui Imre Toth care, fără legătură aparentă cu Ion Barbu, îi defineşte totuşi şi lui soarta. Imre Toth, în acest imn adresat generaţiilor viitoare, salută implacabila dreptate pe care aceste generaţii o împart, nu din ură, nu din mînie, nici măcar din dragoste, ci doar prin funcţia vitală de a „expulza" din trupul viu al unei culturi „mortăciunea spirituală", reînviind în acelaşi timp, prin privirea lor nouă, pe marii creatori ai trecutului. Şi Imre Toth scrie: „în domeniul spiritului copiii îşi nasc proprii lor părinţi, abia generaţia următoare aduce pe lume pe cea precedentă, viitorul dă naştere trecutului".

În 1961, cînd murea Ion Barbu, şi cînd copacul din curtea sa, pe care el însuşi îl considera drept un arbore sacru, era smuls din rădăcini de o furtună, cîţi dintre tinerii de atunci ştiau că murise unul din marii poeţi ai României? Studenţii în matematică duceau la locul de veci pe Dan Barbilian, matematician de clasă internaţională, iar *Jocul Secund* zăcea în memoria păstrătoare a celor puţini. Şi totuşi în acea zi de furtună se „năştea" Ion Barbu. Verdictul, judecata din urmă a tinerei generaţii n-avea să întîrzie. Poceala acelor vremi fiind excepţională, generaţiile

restabilesc mai puţin tihnit şi senin balanţa spirituală dezisă; sînt şi ele grăbite.

În acelaşi 1961, cînd intra în eternitate fiinţa Ion Barbu, se aflau la zenitul gloriei atîţia şi atîţia poeţi oficiali, care se credeau în viaţă - şi ce viaţă! - şi pe care tînără generaţie avea dimpotrivă să-i confirme în anii ce-au urmat în statutul lor de fantome nemenite încarnării. De unde, ştim prea bine, zvîcniri, furii, proteste, încrîncenări, din cele care s-au dezvăluit în ultima vreme, în campanii bine organizate. Dar nici posteritatea, nici viaţa fără de moarte a spiritului nu se dobîndesc prin aceleaşi mijloace ca posturile, catedrele şi onorurile cu atît mai trecătoare cu cît sînt legate de o epocă istorică în care ele erau obţinute, cum au fost obţinute.

Printre textele republicate azi ale lui Ion Barbu regăsim unul pe care-l cunoaştem, dar care, citit în lumina celor întîmplate între timp, ni se pare plin de semnificaţie. E vorba de *Poetica Domnului Arghezi* apărut în *Ideea Europeană* din 1 Noiembrie 1927 şi care a provocat atunci polemici. A existat totdeauna la Ion Barbu un fel de ceremonial al laudei şi o punere în spectacol a mîniei, care nu i-au aşezat luările de poziţie succesive sub zodia nici a seninătăţii, nici a obiectivităţii. Dar fondul atît al acestei laude, cît şi al acestei mînii pornea dintr-o profundă autenticitate, incompatibilă cu aranjamentele şi compromisurile. Puteai să-i pui exagerările pe contul unui caracter excesiv, iritabil în mod tot atît de imprevizibil pe cît era de pasionat, puteai să nu fii de acord cu sentinţele sale definitive, îţi era imposibil să-i suspectezi sinceritatea, în clipa publicării deci, exagerarea manifestă a articolului împotriva lui Tudor Arghezi a anulat în mare parte orice eficacitate critică, aruncînd argumentele în domeniul totdeauna nesigur al pamfletului. Azi, aceste exagerări dăinuie. Dar fondul criticii este altfel luminat de tot ce s-a întîmplat lui Tudor Arghezi şi, prin Tudor Arghezi, liricii româneşti, de-a lungul marii plecăciuni ce avea să vină.

Ne-am întrebat mereu, de-a lungul acestor ani, cînd asistam înmărmuriţi la delirul laudei, la încovoierea morală a celui pe care-l consideram drept un mare poet, la îngenuncherile zgomotoase ale lui Tudor Arghezi, cum poate coexista poezia cu supralicitarea bacşişului? Articolul lui Ion Barbu, care trebuie citit eliminînd din el patimi verbale, cuprinde cîteva ipoteze de studiu dacă nu şi de răspuns. Răspunsul de fapt îl lăsăm în sarcina acelor generaţii viitoare, dătătoare de a doua naştere. Potrivirea de cuvinte din poezia argheziană să corespundă oare unei simple „aşezări mozaicale după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea şi incandescenţa modului interior”? O ceasornicărie nu a sensurilor, ci a cuvintelor? Să fie într-adevăr Tudor Arghezi „un poet fără mesagiu, respins de Idee ca altădată de macerările vieţii ascetice”? Iar *Psalmii*, doar „o parodie a sfintelor mistere”? Versurile pe care propria lor perfecţiune ni le ţintuieşte în amintire să se datoreze doar mimării unei stări după ce ai părăsit-o? Distribuţia motivelor acestei poezii să fie săvîrşită numai conform „unei estetici mecanice”? O „estetică de covoare olteneşti”? Iar entuziasmul criticii să se fi născut el însuşi din prea lungul obicei a ceea ce Ion Barbu numea „Poezia leneşă”?

Ne punem aceste întrebări nu din vreo pornire împotriva lui Tudor Arghezi. Omul a dispărut şi spiritul lui are de făcut faţă altor judecăţi decît ale celor vii. Ni le punem în măsura în care o întunecare s-a întins asupra întregii poezii româneşti, odată cu această discordanţă majoră între fire şi poezie ce s-a cuibărit în miezul liricii argheziene. Ni le punem pentru că, alături de Ion Barbu, credem că ceasul adevărat al poeziei nu poate să nu bată cît mai aproape de un semn al absolutului.

1 mai 1969

Într-un text pe care i-l inspirase zdrobirea revoluţiei maghiare, Albert Camus afirma că nu se mai poate sluji de termenul „socialism” după ce a fost pătat de sîngele vărsat la Budapesta în numele şi din pricina lui.

Nu toată lumea însă a ajuns la astfel de concluzii. Magia incertă a „socialismului” a făcut şi face ca el să fie întrebuinţat mai departe, uitîndu-se cînd realitatea cu care coincide, cînd cea pe care o dezice. De altminteri s-ar spune că în rarele momente în care corespunde cu o realitate, socialismul nu mai atrage pe nimeni. Printre ideologi şi revoluţionari, cine se referă de pildă la socialismul democratic al ţărilor nordice? E prea puţin exaltant tocmai în măsura în care este realizat. În schimb, adeziunile au fost pătimaşe atunci cînd, alăturat termenului „naţional”, el a acoperit experienţa hitleristă, atunci cînd s-a topit în fumul crematoriilor naziste, atunci cînd a fost împroşcat cu noroiul lagărelor de concentrare sovietice sau s-a instalat în sălile de proces de la Moscova şi din Europa răsăriteană. A fost ucis la Budapesta, reînviat la Praga, pentru a fi răpus din nou de tancurile unei puteri ce nu renunţă însă să-şi spună, fie şi în zgomot imperial de tunuri, socialistă. Atîtea metamorfoze şi atîta încăpăţînare ar fi putut să îndemne cel puţin secolul la o revizuire a termenului, dacă nu la înlocuirea lui. Dar probabil că ne-am epuizat capacitatea de invenţie prin alte planete, aici pe pămînt sîntem incapabili să renovăm schemele şi dogmele moştenite din nefastul optimism al secolului al XIX-lea. Această carenţă a imaginaţiei se oglindeşte uneori în gesturi spectaculare.

Ca de pildă înlăturarea academicianului sovietic Andrei Zaharov din toate posturile pe care le ocupa din pricina textului său asupra libertăţii intelectuale în Uniunea Sovietică, text - care după ce a circulat clandestin anul trecut în cercurile ştiinţifice din Rusia - a fost publicat acum

la Gallimard sub titlul *La liberté intellectuelle en U.R.S.S. et la coexistence*.

Ceea ce izbeşte la fiecare pagină este amestecul de analiză stringentă şi de utopie generoasă. Analiza priveşte structurile politice şi economice ale societăţii sovietice actuale, utopia, perspectivele de viitor.

După ce compară stalinismul şi maoismul cu hitlerismul, după ce insistă asupra intereselor de castă care conduc politica sovietică, după ce arată cum ritmul sovietic în cursa pentru producţie este mai lent decît cel american, şi constată deci vitalitatea capitalismului, care, departe de a fi răpus conform prevederilor marxiste, îşi regenerează structurile, Zaharov face un salt în utopie reclamînd un fel de colaborare a capitalismului cu socialismul pentru a salva omenirea de primejdiile care-o ameninţă: bomba atomică, subalimentare a unei bune părţi din lume etc.

Utopia nu constă în această colaborare care, într-un anume fel şi prin forţa lucrurilor, este în curs, ci în metamorfoza socialismului pe care o reclamă şi prevede Zaharov, Dar, în fond, Zaharov nu cerea decît aplicarea modelului cehoslovac pe care doar armatele ruseşti l-au transformat în utopie. Zaharov spune: „Iniţiativa cehoslovacilor este de o importanţă covîrşitoare pentru viitorul socialismului şi al întregii omeniri”.

Înainte de a „interveni” în Cehoslovacia, Kremlinul a avut de ales între a se arată cum este: adică un regim de caste cu privilegii exorbitante, sau cum ar dori să se creadă că este: un regim socialist. Apărînd puterea imperială a Kremlinului împotriva socialismului din Cehoslovacia, Moscova a dat dovadă de realism, spun unii, de cinism, pretind alţii. A admis să fie pus în discuţie propriul ei „socialism”.

Numai că nu va fi. S-ar spune că gîndirea teoretică este prea sclerozată pentru a putea face un astfel de efort de revizuire, pentru a se pune la zi. Am rămas, cum spuneam,

tributari secolului trecut şi decalajul între instrumentele noastre conceptuale şi realitatea lumii în care trăim, complet transformată de descoperirile ştiinţifice, riscă să devină exploziv. Mergem, fizic cu avionul şi cu rachetele, mintal cu trăsura trasă de cai. Ne aflăm la cîteva ore de punctul cel mai îndepărtat al lumii şi putem aştepta o viaţă înainte de a trece o graniţă. Datăm în cuvintele de care ne slujim, în sistemele politice care se tîrăsc asemenea melcului, în timp ce structurile economice se orînduiesc parcă în afara noastră şi împotriva teoriilor noastre. Întregul secol suferă de o deficienţă declarată a limbajului. Felul aproape magic, sau ritual în care ne slujim mai departe de cuvîntul „socialism" nu este decît un exemplu al incapacităţii noastre de a ne instala în timpul în care trăim.

22 mai 1969

Nu e nimic paradoxal în a pretinde că cel mai mare dar pe care-l poţi face unui clasic este irespectul faţă de el. Această afirmaţie devine şi mai puţin paradoxală dacă adăugăm imediat că irespectul nu priveşte de fapt textul clasic ci tradiţia care l-a îngheţat într-o formă moştenită. Suprapunerea privirilor mai multor generaţii îndepărtează textul de noi, îl prăfuieşte, îl îneacă în sutele şi miile de detalii cotidiene ale unei epoci, care nu este, care nu mai poate fi, a noastră, îl scoate din literatură pentru a-l vîrî în istoria literară. Generozitatea oricărei opere majore este de a suporta, de a cere chiar despuierea de întreagă această suprastructură care reprezintă mai ales o lene de a gîndi fără proteza judecăţilor înşiruite de-a lungul timpului ce desparte naşterea unei opere de momentul în care luăm contact cu ea.

Irespectul acesta este un bun cîştigat în critica actuală, în teatrul modern din Occident. Există pe de o parte temple ale tradiţiei, un muzeu, prin care această suprastructură

dăinuie, îngăduindu-ne să ne distanţăm de ea, există pe de altă parte critica vie, teatrul viu, care nu trăiesc decît din acest irespect fecund. Ceea ce n-ar mai merita să fie amintit dacă nu ne-am dat seama că în România tradiţiile fiind mai recente, clătinarea lor întîmpină dificultăţi sporite. Am constatat acest lucru cu două prilejuri. Primul a fost publicarea pasionantului studiu al lui Ion Negoiţescu despre Eminescu, care a părut multora sacrilegiu, al doilea prezentarea la Paris, în cadrul Teatrului Naţiunilor, a spectacolului lui Lucian Pintilie *D'ale Carnavalului* de Caragiale. În ce priveşte acest spectacol, un alt critic, Matei Călinescu, a închis într-o frază esenţialul, scriind: „Cred că forma cea mai completă de critică a literaturii dramatice rămîne spectacolul şi un regizor, folosind mijloacele lui particulare de comunicare, sistemul lui special de simboluri, este în fond un eseist. Lucian Pintilie a compus deci un eseu despre „*D'ale Carnavalului*".

„Eseul" lui Lucian Pintilie corespunde unei noi lecturi a lui Caragiale. Textul piesei este de fapt dublat de un al doilea text al obiectelor şi gesturilor, mai dens poate decît primul - nu e vorba aici de talentul lui Caragiale ci de structura de vodevil a piesei care a făcut multă vreme din ea un pretext de virtuozităţi actoriceşti. Al doilea text realizat de Lucian Pintilie dăruie de fapt piesei valenţele ei umane. Nu e o dublare sau o supraîncărcare, ci dimpotrivă o despuiere. Marionetele acestea absorbite de automatismul clişeului de limbaj, coborîte în sordidul precis al mahalalei, îşi dobîndesc conturul lor de suferinţă. Vidul poate deci acoperi o durere, autentică totuşi. Iar rîsul devine încetul cu încetul vinovat. E ca şi cum o deriziune a deriziunii ar fi avut darul să ne deschidă ochii. Nimic nu mai străluceşte, pe planul înclinat şi prăfuit al cafenelei de mahala, prostia omenească, pălăvrăgeala cea de toate zilele, joacă o horă de carnaval cu autenticitatea. Nu e nici o clipă vorba de o dramă. Lucian Pintilie nu dramatizează, dimpotrivă; el modernizează. Şi nu

prin mijloacele facile, care la începutul secolului constau în a îmbrăca modern personagiile pentru a le actualiza. La Lucian Pintilie privirea doar este modernă. Şi atît de ascuţită încît mărturisim că ne va fi greu, vreme îndelungată, să mai citim *D'ale Carnavalului* fără a trăi obsesia aceea a apei care mereu e vărsată pe podea, fără a auzi partitura care însoţeşte textul (vocile sînt tratate muzical, ca şi replicile), fără a vedea filmul gesturilor ce transformă uneori siluete aproape inexistente în personagii adevărate. Inventivitatea e continuă şi, lucru mai rar, mereu necesară. Aceeaşi concepţie prezidează la construirea personagiilor. Toţi actorii sînt excelenţi. Dar eram de totdeauna obişnuiţi ca şcoala românească de actori să fie excepţională. Ceea ce nu aveam pînă acum, şi ne dăruieşte de abia tînăra generaţie, erau regizorii de viziune şi nu numai regizori ce dirijează actori. David Esrig a fost primul pe care l-am putut vedea în Occident cu *Troilus şi Cresida*. Privirea pe care o arunca asupra lui Shakespeare era modernă, dar greu de despărţit de aceea a lui Jan Kott (ceea ce nu scade de altminteri valoarea spectacolului). Lucian Pintilie n-a avut însă nici un sprijin în încercarea lui - izbîndită - de a-l desprăfui pe Caragiale. După cum ni se păruse văzînd primul său film, *Duminică la ora 6*, că în ciuda unui scenariu deseori penibil), odată cu el, aparatul de filmat „privea" pentru prima oară în România.

Al doilea film al lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*, ce urma să treacă tot în cadrul Teatrului Naţiunilor şi era înscris pe afiş la Teatrul Cetăţii Universitare ne-a fost dat să-l vedem pur şi simplu pentru că n-a sosit, sau, cum se spunea la telefon de la secretariatul Teatrului, a fost interzis. Dar deocamdată nu despre cenzurile de la Bucureşti discutăm. Ci despre faptul că atît în cinematograf cît şi în teatru, Lucian Pintilie iese din toate tiparele admise.

Critica pariziană n-a elogiat *D'ale Carnavalului* pe cît s-ar fi cuvenit, dintr-un motiv foarte simplu. Necunoscînd felul în

care era montat Caragiale înainte de Lucian Pintilie, n-a putut să-şi dea seama de revoluţia săvîrşită de el în scenografia lui Caragiale. Ce-au putut vedea criticii de pe malul Senei este un „aer de familie” cu Strehler şi Piccolo Teatro din Milano, care nu reprezintă însă cea mai mare calitate a acestei regii. De altminteri primul contact al regiei româneşti tinere cu experienţele occidentale s-a săvîrşit la ceasul lui Strehler şi al lui Peter Broock. De atunci - trăim doar într-un moment de accelerare a istoriei poate, a avangardei artistice în orice caz - referinţele acestea au devenit ele însele „clasice”. Ceea ce încheagă acum tînără regie românească, regia din Occident se preocupă să desfacă, în forma mai mult sau mai puţin izbîndită de happening sau în orice caz de repunere în discuţie a spaţiului scenic şi al raportului spectator-spectacol. Rămîne de ştiut cum va reacţiona şi mai tînără regie română la acest val al negării. Pînă atunci, după ce-am văzut spectacolul lui Lucian Pintilie de un lucru sîntem siguri: că regia teatrală a ajuns în România la stadiul maturităţii, sau cum spunea Matei Călinescu: la acela al eseului.

5 iunie 1969

Citind recenta carte a lui Emil Cioran *Le Mauvais démiurge* apărută în colecţia „Eseurilor”, de la editura Gallimard, mi s-a părut că îmi dau seama şi mai limpede de ce a fost atît de rău înţeles în România şi de ce a întîmpinat rezistenţe atît de vii. Şi, de bună seamă, nu mă gîndesc la reacţiile oficiale care, ani de zile, au fost acelea pe care le ştim. Dar şi la mulţi dintre intelectualii români care nu pot fi bănuiţi de coincidenţă cu astfel de criterii oficiale. Sînt singurii care ne interesează aici. Chiar şi printre ei, obsesia de continuă repunere în discuţie, de aparentă derîdere a credinţelor celor mai inatacabile, a fost resimţită ca un joc gratuit şi blasfematoriu. S-a înregistrat exerciţiul scepticismului, dus

pînă la limite rar atinse, dar nu s-a înţeles că acest exerciţiu este, de fapt, o fascinaţie a scepticismului, cu toate excesele pe care orice pasiune le implică.

Neînţelegerea trebuie căutată în situări istorice precise. Proza iconoclastă a lui Cioran este de negîndit într-un peisaj totalitar, nu numai din pricina extremei libertăţi pe care o presupune. Dar şi pentru că, într-un regim totalitar, frica şi primejdia morţii fiind cotidiene, instinctul vital este exacerbat. Cînd ameninţarea distrugerii vine din afară, cum să mai concepi că poţi să te distrugi singur? Îndoiala sistematică şi existenţială nu se poate cuibări decît într-o lume în care statutul omului nu este primejduit de lege şi prin lege. Cînd alţii ameninţă, singurul reflex cu putinţă este de a te prezerva pe tine însuţi şi cele cîteva certitudini care te ţin în picioare. Îndoiala devine un lux sau un huzur. Vinovate amîndouă. De aici, faptul că Emil Cioran a suferit de pe urma unei false lecturi în România ultimilor douăzeci de ani, şi pînă acum, urme rămîn din această neînţelegere iniţială, probabil inevitabilă de altminteri, din motivele pe care le-am spus.

Citind *Le Mauvais démiurge*, şi citindu-l într-un peisaj în care toate libertăţile există - chiar şi aceea de a te nimici pe tine însuţi - ni se confirmă însă, dacă nu o schimbare, cel puţin accentuarea unei noi direcţii la E. Cioran. E vorba de un alt studiu al îndoielii. Desfăşurarea e de altminteri logică. La început, îndoiala s-a îndoit de certitudini. De toate certitudinile. Era faza iconoclastă, în care scepticismul îl fascina pe Emil Cioran. Încetul cu încetul însă - şi demersul acesta a devenit evident odată cu volumul *La Chute dans le Temps* - îndoiala a început să se îndoiască de ea însăşi. Din acest punct de vedere, Emil Cioran se defineşte cel mai just pe el însuşi - luciditatea îl însoţeşte mereu - drept un „ratat al renunţării". Fiecare om - scrie el - este „imn distrus". Dar distrugerea, odată săvîrşită, cu ce se mai poate mulţumi? Beţia ruinelor nu poate dăinui la

nesfîrşit. Emil Cioran o afirmă fără echivoc: „El a început prin a-şi sabota pasiunile, apoi a venit rîndul credinţelor. Procesul era inexorabil. Această revelaţie care i-a luminat zilele şi anume că a adera la orice e un infantilism sau un delir, s-ar putea să fie legitimă. Poate că, încă şi azi, e de acord cu ea; nu e mai puţin adevărat că ea e atroce, intolerabilă. O revelaţie care îngăduie să supravieţuieşti, dar nu şi să exişti. Ea face parte din acele certitudini din prăpastia cărora, niciodată nu te mai urci spre lumină". Sau şi mai autobiografic: „Vreme îndelungată am făcut teoria omului în afară de orice. Am devenit acest om şi acum îl întruchipez. Îndoielile mele, negaţiile mele s-au întrupat. Trăiesc ceea ce mai înainte îmi închipuiam că trăiesc. Mi-am aflat, în sfîrşit, un discipol". Discipol dezis însă, deoarece îndoiala pe care budhismul o citează printre cele cinci obstacole pe calea mîntuirii sufletului reprezintă pentru E. Cioran în *Le Mauvais démiurge* „o stagnare, ameţeala stagnării, fărîmiţare şi nimic altceva".

Prizonier al acestui neant - prizonier lucid, la care a dispărut elogiul gratiilor - Emil Cioran îşi transformă autobiografia spirituală într-o monografie a spiritului uman în general. De unde şi paginile privind religia şi creştinismul din acest volum, autodistrugere, mai mult decît blestem. Obsedat, după cum a fost obsedată gîndirea, de cînd există, de problema răului în lume, Emil Cioran nu-şi poate închipui decît un demiurg rău, pervers, care a făcut din creaţie un „scandal", pe care n-ar mai trebui să-l continuăm, zămislind şi oglindind propria noastră mizerie în marele păcat al Zeului originar. O frază cheie ne îngăduie însă să luminăm cum trebuie această învinovăţire a creaţiei: „rugăciunile noastre izbucnesc în sarcasme". La rădăcină, se află deci o nostalgie, singura profundă la Emil Cioran: aceea a graţiei. „Infernul - ne mai spune el - este imposibilitatea rugăciunii". Şi: „ceea ce ne-ar trebui, ar fi darul de a închipui posibilitatea de a ne ruga". Iată de ce acest

propovăduitor al neantului are un singur şi paradoxal model - de neatins totuşi - sfinţii sau schivnicii: „Binecuvîntată era acea vreme în care cei singuratici puteau să-şi privească prăpastia interioară fără a fi trataţi drept obsedaţi sau nebuni... Ei îşi sacrificau zece, douăzeci de ani, o viaţă întreagă, pentru o presimţire, pentru un fulger de absolut. Cuvîntul „profunzime" nu are sens decît aplicat epocilor în care schivnicul era considerat ca exemplarul uman cel mai nobil. (...) Chiar dacă n-ar avea decît aspecte odioase, şi totuşi monahismul va însemna întotdeauna mai mult decît oricare alt ideal". Sau: „Oricît aş repeta formula triplei renunţări: resping această lume, resping lumea strămoşilor, resping lumea zeilor, atunci cînd măsor distanţa care mă desparte de deşert şi de haina monahală, am impresia că sînt un schivnic de iarmaroc".

Toate, pentru a ajunge la un elogiu - primul pe care-l face Emil Cioran - elogiul bucuriei. „Bucuria - scrie el - nu poate să vină de niciunde: e atît de plină, de învăluitoare, atît de neîndurat în minunăţia ei, încît n-o poţi primi fără o referinţă supremă. În orice caz, numai ea îngăduie inventarea zeilor, din gratitudine. Ca să ai cui să fii recunoscător".

Lui Emil Cioran i-a fost refuzată, de fapt, ca în cea mai strictă dintre viziunile janseniste, graţia, saltul decisiv în credinţă. De aceea şi scrie, împroşcînd, cu frazele lui cizelate pe margine de prăpastie, demiurgul destul de crud pentru a-ţi da libertatea să nu crezi, pentru a îngădui ca „restul", adică situarea în afara lui, să fie „literatură".

Emil Cioran, sau scriitorul din dezamăgire. Teza aceasta este unilaterală, lectura pe care am propus-o e dinainte dirijată? Se poate. Ea tinde doar să despartă ceea ce la Emil Cioran a devenit automatism al îndoielii de ceea ce ni se pare a fi, mai simplu, amintire a raiului pierdut.

12 iunie 1969

Dumitru Radu Popescu şi-a intitulat ultimul roman cu o simplă literă: „F“. Din înşiruirea de cuvinte începînd cu această literă pe care ni le oferă, ca pentru o alegere, autorul, reţinem două: fiinţă şi frică. Nu pentru că celelalte nu s-ar oglindi în acest roman, ci în măsura în care acestea definesc sau ni se pare că definesc sensul cărţii, de distrugere a fiinţei prin frică. Nu e vorba de distrugerea unui om particular printr-o frică particulară, ci de îmbolnăvirea timpului istoric, de stricarea rostului pe pămînt. Ambiţia, o vedem, e mare. Şi rareori o carte ni s-a părut la înălţimea unei astfel de ambiţii. Îl cunoşteam pe Dumitru Radu Popescu ca pe un autor interesant (mai ales prin „Dor“). Nu presimţisem destul că se va situa, cum se situează acum, pe primul plan al vieţii literare româneşti. „F“ accentuează o cotitură: trecerea de la uitare, prin exaltarea formelor, la conştiinţă, prin amintirea realului, mai ales de la Marin Preda încoace.

Nu vom încerca un rezumat care ar schematiza ceea ce nu poate suferi abstractizarea, întru atît materia cărţii este împlîntată în real. Deoarece e vorba de un roman al realului - şi nu de un roman realist - şi nu e vina lui D. R. Popescu dacă acest real alunecă în fantastic. De vină este numai o anumită istorie sau, şi mai precis, prezenţa dominantă a răului în această istorie. Realul este scos din dimensiunile sale fireşti prin acest *rău* care îmbolnăveşte timpul şi pămîntul.

Crima a existat deci - în acest sat românesc - şi nimic nu poate converti crima. Nu în sensul unei crime şi pedepse, cu relaţii clasice şi consecvente (nevinovaţii plătesc deseori pentru vinovaţi). Pur şi simplu, fapta odată săvîrşită rămîne faptă. Uitarea nu există deoarece se află mereu un martor, sau cel puţin presimţirea lui, uitarea e anulată şi de blestemul victimei. Atunci cînd ucide, Moise, directorul şcolii şi satrapul satului, nu ştie că l-a văzut cineva, dar el

ştie că nu e exclus ca cineva să-l fi văzut. Atunci cînd doi bătrîni sînt luaţi din sat pentru a fi trimişi la puşcărie, ei îşi duc, ridicîndu-i deasupra capului lor, nepoţii ca să nu atingă un pămînt bolnav de nedreptate şi le cîntă de leagăn, nu pentru ca să-i adoarmă ci pentru a chema în ajutor o putere firească „ce dormea undeva, să vină şi să le facă mari nepoţii, şi această forţă ce nu era prezentă acum să ceară socoteală şi să împlinească ce trebuia împlinit: şi cîntecul pentru toţi nu mai era un cîntec de leagăn, ci un blestem”. Nu numai uitarea nu există, dar nici - paradoxal - moartea. În acest roman, se moare mult, se moare mereu şi umbra morţii învăluie întreaga acţiune. Dar în afara unui singur personagiu, drept, nu se mai moare cum trebuie. Mai precis, oamenii cărora, la început, le era frică să moară, au ajuns, la sfîrşit, să fie oameni care nu pot să moară. Nu-i rabdă nici pămîntul şi nici nu se pot odihni în moarte. Şi ajungînd la această trăsătură fundamentală a romanului (un spaţiu în care nu se mai poate muri), trebuie să ne oprim o clipă şi să facem ceea ce făgăduisem că nu vom face: să dăm o schiţă fugară a situaţiei. Ne aflăm deci într-un sat în care colectivizarea a fost săvîrşită samavolnic şi în care cîţiva inşi, îmbătaţi de putere - o putere fără limite -, Moise, Ică, Celce au instalat crima ca metodă de existenţă, o violenţă pură, născătoare de iraţional. Pe cei care i-au slujit, i-au ţinut robi prin frică. Frica de moarte. Şi de aceea Noe, iluminat sau nebun, ca să libereze oamenii de această robie, le face crucea de mormînt încă din viaţă şi le-o aduce prin curţi să se obişnuiască, de fapt, cu ideea morţii deoarece, cum spune el, „cine nu se mai teme, dezvată să fie sluga altuia, cine învaţă să moară, nu-l mai învaţă nici dracul să fie slugă”. Sau: „Omul nu poate fi înfrînt şi făcut rob dacă învaţă că poate muri“. Dacă însă această pedagogie a morţii poate da rezultate la robi, ea e ineficace pentru stăpînii care i-au robit. Aceştia se află sub alt blestem: „nu mai pot muri“. Fie în sensul propriu, ca Celce,

căruia îi putrezeşte carnea pe el, dar moartea nu se îndură să-l primească, fie că, odată morţi, nu-i rabdă pămîntul, sau semenii le dezgroapă trupurile să le nimicească odihna nemeritată. Moartea „fără prestigiu, oricît de groaznică ar fi, este nulă“, mai spune un personagiu. Aşa se întîmplă, de pildă, cu Ică, pe care sătenii îl dezgroapă, îi pun capul pe foc, şi-l blestemă „cu părinţii și cu apa în care a fost scăldat, să nu-l rabde ţărîna”. De aceea se şi ivesc de prin oraşe vînzători de locuri prin cimitire, nu pentru că la sate n-ar fi destule, ci doar pentru că la sate nu e sigur că cei vinovaţi se vor putea odihni în pace. Un astfel de loc, din care încă n-au fost scoşi morţii precedenţi, cumpără şi băiatul lui Moise pentru tatăl lui, ca să nu i se întîmple ce i se întîmplase lui Ică. La oraş, anumiţi morţi sînt mai la adăpost. Nu sînt cunoscuţi. Iar cimitirul are şi portar. Dar acolo unde viii n-ar mai avea putere de pîngărire şi răzbunare, morţii, între ei, pot, mai departe, să nu-şi dea pace. Iată ce gîndeşte fostul morar Adolf, victimă a lui Moise. Lui, tot rostul în viaţă i l-a luat Moise, odată cu nevasta şi cu moara. Şi de atunci, nu mai trăia decît cu un singur gînd: să ajungă la Ierusalim. Şi pleca la Ierusalim în fiecare luni, cînd avea liber de la serviciu şi, bineînţeles, niciodată nu ajungea, dar prin acest proiect îşi mai ţinea zilele. Şi atunci cînd aude că Moise va fi dus în mormînt la oraş, mai c-ar renunţa la Ierusalim, şi-ar cumpăra locul de mormînt lîngă acela al lui Moise, numai ca să ştie că n-o să aibe Moise „în vecii vecilor odihnă în pămînt, lîngă el“.

Imposibilitatea de a muri nu e singura formă de a nu fi îndurat de pămînt. Dimie, părtaş terorizat al crimelor celor mari din sat, cînd s-a trezit din beţia puterii, s-a urcat într-un pom şi acolo şi-a făcut veacul, nemaicoborîndu-se niciodată pe pămîntul pe care-l pîngărise prin pasul lui de pîndar de nevinovaţi. E adevărat că, între timp, acest pămînt s-a acoperit şi de o plagă pe care, astfel, Dimie o evită: pămîntul s-a pardosit cu şobolani. Roadele neculese

de pe cîmpii - şi cine să le culeagă, dacă nu sînt ale lor? - au dat naştere acestui sol mişcător: şobolanii. Pămînt deci al şobolanilor, pămînt în care realul ia mereu figură de simbol.

Care este acest pămînt?

Ne aflăm într-un sat din România. Încă stăpînit de amintirea crimelor înfăptuite de cei instalaţi la putere acolo pentru a pune în aplicare colectivizarea. Puterea, cînd nu cunoaşte margini, scoate pe oameni din fiinţa lor, iar pămîntul, din rosturile lui de totdeauna. Oamenii îşi pierd centrul (devin „paradoxali", cum ar spune un personagiu din roman), pămîntul se îmbolnăveşte (aici e năpădit de şobolani). Dar trecînd peste pluralul crimei, care este păcatul capital, crima fundamentală? S-ar putea să stea în ceea ce am putea numi „deplasarea raiului". Totul a început cînd Ică şi Moise şi, după ei, Celce au adus făgăduinţa raiului pe pămînt. Pentru mîine, pentru mai tîrziu. În fapt, pentru niciodată. Ică, de pildă, „nu vorbea niciodată de ce se întîmpla sub ochii lui, cu cutare sau cu cutare, nici nu-i lua în seamă, ca pe oameni, ci ca pe nişte pari care au capete şi trăncănesc uitînd: el vorbea doar despre ce-o să se întîmple în viitor, de parcă doar în viitor aveau să apară oameni adevăraţi. Cei de acum nu erau oameni". Fiicei lui Ică i se zice în sat „împărăteasa" pentru că tatăl ei, „observaseră oamenii de la o vreme, vorbea despre un rai unde oamenii trebuie să fie împăraţi, nu Dumnezeu, un rai al oamenilor pe pămînt". Şi aceste vorbe dezlănţuiseră în Celce, şi în alţii, energii nebănuite şi mulţi se strînseseră în jurul lui Ică să realizeze povestea raiului, a fericirii pe pămînt. Şi cum Celce, ca orice învăţăcel, îşi întrecuse dascălul, povestise cum el se simţea, pe zi ce trece, „cum devine împărat". Iar Moise îşi închipuie acest rai ca un roi de albine care zumzăie harnic peste lume s-o organizeze. Dar, cum îi spune alt personagiu: „Cîte albine, Doamne, şi nici un pic de miere!". Pentru că raiul deplasat din ceruri pe pămînt suferă de un neajuns major: poate fi

controlat, pipăit. Şi atunci cînd îţi dai seama că promisiunea dintîi n-a slujit decît unora să devină împăraţi şi să domnească prin crimă, totul se năruie. Oamenii îşi pierd punctul de sprijin - credinţele şi datinele dinainte nefiind înlocuite decît prin ipocrizia acestei făgăduinţe de rai, masca se mută înlăuntrul omului şi omul este pe dinafara măştii, omul îşi pierde omenia. Adică fiinţa. Nu mai avem de a face cu indivizi, ci cu cazuri. Majoritatea, clădite în jurul unei nebunii, soră cu înţelepciunea, care îngăduie fiecăruia să evadeze dacă nu din vinovăţia urzită ca o plasă de păianjen în jurul tuturor, măcar de pe acest pămînt precis, năpădit de şobolani. (Şi chiar evitînd comparaţiile, cum de am putea să nu ne gîndim, o clipă, la „Ciuma” lui Camus?). Astfel, Dimie îşi petrece viaţa într-un pom, Noe are pregătită în curte corabia pentru potopul ce va veni, Adolf pleacă, în fiecare luni, spre Ierusalim şi se întoarce, în fiecare marţi, din drum, iar Nicolae, în beţia lui neistovită, se închipuie criminalul care a scăpat pămîntul de Moise, cînd, în fond, el, Nicolae, n-a ucis decît o capră. Satul e încă bolnav de această amintire de rai deplasat şi cel care încearcă să aducă dreptatea şi adevărul adevărat în zarea lor, tînărul procuror, va fi ucis de Nicolae pentru că n-a sosit încă timpul ca pămîntul să-şi intre în fire sau pentru că nu-şi poate încă intra printr-un gest izolat. Pentru ca acest procuror să devină eficace, ar trebui ca propria sa concepţie despre dreptate să fie împărtăşită de toţi. Iat-o, extrem de simplă: Toţi oamenii sînt nevinovaţi, în primul rînd. Şi de-abia în al doilea rînd, tu, om al legii, trebuie să probezi vinovăţia cuiva ca să-l condamni. Ceea ce era cu totul deosebit de concepţia lui Moise pentru care toţi oamenii sînt vinovaţi şi ei trebuie să arate că nu sînt vinovaţi. „Tata - continuă să vorbească procurorul - n-avusese cum să probeze nevinovăţia lui, cîtă vreme pe Moise nu-l interesa acest lucru, şi nu numai pe el“. De aceea, pe cînd Moise era stăpîn peste sat „nu trebuia să

faci neapărat ceva să fii dus, trebuia doar să exişti şi să nu mai vrea cineva să-ţi mai vadă ochii“. În această restabilire a noţiunilor, clasice, de vinovăţie şi nevinovăţie stă leacul vindecării pământului şi oamenilor, încă bolnavi de deplasarea noţiunii de rai.

Dumitru Radu Popescu nu pledează pentru corabia lui Noe şi nu aşteaptă, ca acest personagiu, potopul. El îşi centrează finalul pe tînărul pentru care „toţi oamenii sînt nevinovaţi”, „atîta timp cît prin probe nu le-ai dovedit vinovăţia”. E o soluţie a raţiunii împotriva iraţionalului izvorît din violenţa fără margini, din puterea fără frîu, din raiul deplasat în grădina şefului de colectivă.

Aceasta este fişa de curaj etic şi civic a cărţii. Permisul ei de liberă trecere într-o literatură a răspunderii. Cît despre literatură, pur şi simplu, ea se îmbogăţeşte prin acest roman cu încă o dovadă că poate exista un fabulos al realului, infinit mai fantastic decît fantasticul propriu-zis. Calea lui Dumitru Radu Popescu e o cale modernă. La el, evenimentul nu este niciodată dat ca atare: există o suprapunere de versiuni ale evenimentului, după cîte personagii îl trăiesc, şi-l amintesc, îl povestesc. Dar această suprapunere nu serveşte la relativizarea adevărului, cum se întîmplă deseori în literatura modernă, la neantizarea lui, ci la pătrunderea cît mai precisă în miezul lui. Dumitru Radu Popescu aparţine, pe de altă parte, unei categorii literare ilustrată în tînără literatură română şi de un Fănuş Neagu: aceea a unei excesive vitalităţi estetice, ajungînd aproape la o risipă a imaginaţiei. Sîntem mereu ameninţaţi să ne pierdem în puzderia de imagini, de idei, de parabole, de cazuri, din care scriitorii mai severi şi-ar culege material pentru o întreagă existenţă. Sîntem mereu salvaţi însă de o altfel de corabie a lui Noe: lipsa de gratuitate. Abundenţa este strunită de reţeaua de semnificaţii în care autorul îşi închide întreaga construcţie. Totul se metamorfozează neîncetat - psihologie, natură, simbol - în afară de această

determinare a autorului de a nu ceda în faţa nesemnificativului. Ceea ce înseamnă maturitate a darului.

3 iulie 1969

Culegerea de nuvele *Vara buimacă* ni se păruse că anunţă prin densitatea ei epică pe romancierul care nu putea să nu fie Fănuş Neagu. Şi iată că primul roman al acestui autor, *Îngerul a strigat*, chiar dacă adevereşte bogăţia imaginaţiei şi chiar excesul ei - s-ar spune că Fănuş Neagu risipeşte în oricare text, ca într-o interminabilă noapte de chef, substanţa unei epopei -, ne convinge mai puţin pe planul arhitecturii epice.

Dar poate că în *Îngerul a strigat* personagiile lui Fănuş Neagu n-au timp să se construiască nu dintr-o inhibiţie a autorului, ci, pur şi simplu, pentru că nu le este dat, pentru că îngerul strigă înainte de a fi fost chemat, sau aşteptat, înainte să poată fi scoasă crucea Bobotezii din apele îngheţate ale Dunării. Timpul se precipită, de unde o impresie de peregrinare fără sens, fără început şi fără sfîrşit, o strămutare neîncetată mai mult a sensurilor decît a oamenilor. Dacă Fănuş Neagu a vrut sa ne ofere un roman picaresc, intenţia n-a fost realizată, Dacă însă dezorientarea stă în destinul personagiilor, atunci n-are sens să-i reproșăm lui Fănuş Neagu c-a realizat tocmai ceea ce voia să obţină. De altminteri, personagiile, oricît de rudimentare ar părea ele, vor să știe care este sensul acestui destin. Unul, Che Andrei, se întreabă „ce este omu pe dinăuntru”. Şi continuă: „Că omu are o cutie secretă. Acolo e sufletu şi moartea”. Iar moartea, în *Îngerul a strigat* e năpraznică şi izvorăşte dintr-o neînţelegere fundamentală, Fiecare moare alături de el însuşi de ceea ce ar fi trebuit sau putut să fie.

În această învălmăşeală între stufurile Dunării şi dogoarea Dobrogei, între caii din bălţi şi porcii care murdăresc aerul coloniei dobrogene din final, se mai pune o întrebare, care,

chiar nerostită, nu absoarbe mai puţin viaţa personagiilor: ce este istoria? Pentru că, în definitiv, îngerul morţii răsună, în această carte, şi la Canalul Dunărea-Marea Neagră, unde eroul principal a fost deţinut. Şi, mai precis, în ultimele pagini ne mişcăm într-o lume de denunţuri şi arestări nedrepte.

Ni se pare oare sau clar-obscurul din aceste fragmente concentraţionare este datorat foarfecelor cenzurii? Referinţele politice par ciuntite pînă a deveni simple sugestii a ceea ce Fănuş Neagu ar putea scrie asupra unui astfel de subiect care-şi aşteaptă mereu autorul. Cenzură sau auto-cenzură, o astfel de realitate suportă în orice caz cu greu să fie îngrămădită într-un capitol secundar pe care nimic nu-l anunţa, după cum nimic nu-i urmează.

În fond, în ciuda calităţilor mai ales lirice ale *îngerului a strigat,* continuăm să aşteptăm de la Fănuş Neagu romanul pe care ni-l anunţa *Vara buimacă* şi pe care nu ni l-a dat încă.

10 iulie 1969

S-ar spune că la Bucureşti cronicarii şi chiar criticii au fost cuprinşi de un adevărat delir interpretativ pentru a vorbi despre *Animale bolnave* de Nicolae Breban. Nu numai entuziasmul izbeşte prin quasi-generalizarea lui. La urma urmei, această carte, nu impecabil scrisă, relevă totuşi un romancier de o vină remarcabilă, şi deci elogiile se pot, pînă la un punct, justifica. Ceea ce nu se justifică însă deloc este acumularea de referinţe nepotrivite. Şi mai ales aceea la Kafka. Misterul la Kafka e de natură conceptuală, e ca o schemă abstractă, un etern castel al noţiunilor în care nu se intră, din care nu se iese. Ce poate avea el comun, cu misterul nutrit de un fel de sevă elementară din *Animale bolnave*?

O singură rezervă circulă prin aceste cronici, şi e tocmai singura ce nu poate fi făcută. I se cere - unii cronicari cu destulă insistenţă - autorului să renunţe la ultimul capitol, înainte de epilog, în care plutonierul Mateiaş, după ce a prins pe vinovatul a trei crime ce înspăimîntaseră un mic oraş industrial, explică, în felul lui raţional dar nu simplist, desfăşurarea evenimentelor şi psihologia făptaşului, victimelor şi celor antrenaţi în dramă. I se reproşează lui Nicolae Breban de a renunţa, prin această explicaţie logică, la latura „onirică" a cărţii. Dar dimensiunea onirică nici nu există în acest roman. Personagiul principal, Paul, nu visează, Paul îşi inventă existenţa în nişte zone de care el însuşi nu este conştient, fără a fi însă un caz clinic. Singurul lucru care ar justifica calificativul de oniric, ar fi atmosfera de coşmar colectiv din carte. Dar istoria ne-a învăţat, că acest coşmar poate fi unul dintre atributele „realului şi că nu-i nevoie să închizi ochii pentru a-l trăi". De aceea, capitolul prefinal este important. E ca un contrapunct al raţiunii care, incercînd să explice misterul, nu face decît să-l sporească. E un fals final menit să ne oblige să luăm povestea de la capăt. Deoarece, bineînţeles, ea continuă. Sîntem bolnavi de frică nu, sau nu numai, pentru că un criminal se află printre noi dar pentru că această frică este cuibărită de atîta vreme în oase, încît ea nu cere decît să se întruchipeze. Iată de ce Paul este personagiul central al cărţii şi Mateiaş, cum scria Nicolae Manolescu, coautorul ei. Mateiaş desprinde din această frică care-l domina pe Paul o imagine trecătoare, pe care o va transforma în fir conducător al anchetei. Paul este înspăimîntat de păsări, de ghearele lor „uriaşe, de culoarea oţelului şi apărate ca de nişte mînuşi de metal". De aici, Mateiaş va ajunge la mîna ucigaşului cu o unghie în formă de gheară de pasăre.

Frica, de fapt, conduce ancheta, frica dă întreaga sa dimensiune romanului şi poate chiar şi pe cea metafizică: oare nu din frică faţă de propria sa violenţă, uriaşul Krinitzki

se întoarce spre Biblie şi se acoperă de blîndeţe ca de o armură, făurindu-şi fără voie învăţăcei dintre care unul va fi tocmai ucigaşul? Din bine iese răul ca într-o continuă revărsare de ape şi de monştri pentru că „animalele” sînt „bolnave” şi timpul care le poartă, la fel.

Structura anchetei e necesară în romanul lui Nicolae Breban pentru că acţiunea lui se desfăşoară într-un univers el însuşi supus unei perpetue anchete. Bolnavi în această carte nu sînt numai cei suspecţi - îmbolnăviţi de această suspiciune -, dar şi cei care suspectează, făuritori de frică înainte de a-i cădea, la rîndul lor, pradă. Boala aceasta a fricii e localizabilă şi geografic şi istoric. Ea n-are nimic „oniric”.

7 august 1969

O doză de somnifer prea puternică şi Marek Hlasko în cărţile căruia se recunoşteau, în 1956, toţi tinerii din Polonia dezgheţului, dispare la numai 35 de ani. Ni se spune că nu e o sinucidere şi poate că într-adevăr nu e, deşi ea s-ar înscrie, în mod logic, într-o existenţă în care revolta a luat toate aspectele disperării şi nici una din culorile speranţei.

Am citit cărţile lui Marek Hlasko *Primul pas în nori* şi *A opta zi a săptămînii* atunci cînd Polonia dăduse drumul tuturor ţipetelor. Acela al lui Marek Hlasko, în aşteptarea adevărului sau al Apocalipsului, părea cel mai autentic. Idol de pe o zi pe alta al tineretului din ţara lui pentru că-i exprima obsesiile, Marek Hlasko nu credea în cuvinte - fusese doar crescut în minciuna lor cotidiană - şi era totuşi nevoit să se slujească de ele. O făcea în acelaşi timp cu sobrietate şi cu violenţă şi cuvintele lui - între pudoare şi palme - exprimau traumatismul unei generaţii care suferise ca nici o alta de pe urma decalajului între optimismul ideologiei şi realitatea deriziunii. Deriziunea îmbracă, la

Marek Hlasko, toate aspectele vieţii de la cele esenţiale, devenite imposibile („dacă Romeo şi Julieta ar fi trăit în 1956 la Varşovia, nu s-ar fi întîlnit niciodată”, constata un erou al său), pînă la detaliile aberante ale existenţei zilnice care transformau a opta zi a săptămînii într-o Duminică niciodată trăită. O singură evadare şi o singură moralitate: alcoolul. „În Polonia - scria Marek Hlasko - beţia a devenit singura morală cu putinţă; dacă cineva bea, ştii cu siguranţă că ceva îl roade“. Şi cine nu era ros de un ideal mediocru dar de neatins - o cameră de pildă care să fie numai a ta, de negăsit în universul apartamentelor comune, în devălmăşia calculată -, de un păcat rămas pe conştiinţă, de un denunţ înfăptuit, de un ajutor nedat?

Din această Polonie, Marek Hlasko soseşte în Occident - unde va şi rămîne, ducîndu-şi apoi nelinişte a pe toate meridianele. În Occident, primele lui declaraţii uimesc prin îndrăzneala lor. Este întrebat dacă e comunist. Răspunde: „Nu există comunism, ci doar, în toată Europa răsăriteană, funcţionari ai comunismului”. Dacă e ispitit de suprarealism? Guvernul polonez n-are de ce să se opună suprarealismului, deoarece, spune el, „e un mijloc foarte comod pentru a te face să crezi că domneşte libertatea. Poţi oare avea nevoie de suprarealism, într-o ţară în care cel mai mare vis al omului este să aibă o perie de dinţi?“. Este rugat să vorbească despre scriitorii epocii staliniste: „Nu e treaba mea, ci a unui juriu de criminalişti”. Dar crede el în ceva? Ridică din umeri: „am început să lucrez la 13 ani. Tot timpul am trăit într-o viaţă anormală. Am intrat în viaţă de jos în sus. Credeam doar în ceea ce vedeam şi ceea ce vedeam nu-mi îngăduia să cred în nimic”.

Dacă-mi reamintesc azi de aceste răspunsuri ale lui Marek Hlasko este pentru că ele au rămas actuale. Nici Apocalipsul nu s-a produs, nici adevărul nu s-a arătat - cataclismul de abia început a fost oprit în loc. Pe atunci, nihilismul nu-i aparţinea lui Marek Hlasko ci regimului care-i

oferise toate condiţiile generatoare de disperare. Tot Marek Hlasko declarase presei occidentale:

“Nu eu sînt acela care-am inventat Varşovia - oraş fără surîs; nu eu sînt acela care-am inventat Varşovia unde o sticlă de votcă era bunul cel mai de preţ al celor săraci; nu eu sînt acela care-am inventat Varşovia unde o femeie costa mai puţin decît o sticlă de votcă; nu eu am inventat-o ci această Varşovie m-a inventat pe mine“.

Alte generaţii de Marek Hlasko se vor ivi în Polonia. Şi nu numai în Polonia. Orice dezgheţ întrerupt reprezintă un izvor nesecat de nihilism. După cîteva minute de adevăr afundarea din nou în ipocrizie pare şi mai insuportabilă. Marek Hlasko moare, Jan Palach îşi dă foc, pe cînd alţii dispar în mlaştinile cotidianului.

Marek Hlasko, martorul de o clipă a unei Polonii ce părea că se ridică din ruinele cuvîntului mucegăit, a fost uitat chiar înainte de moarte. După ce fusese definit ca un Hemingway polonez şi provocase entuziasmul presei occidentale, ultimul său volum, *Cu spatele întors*, a cărei acţiune se petrecea în Israel, aproape că n-a fost comentat. Pentru că ţipătul lui se repeta şi lumea are nevoie de ţipete noi. Pentru că devenise un exilat şi Occidentul vrea ca eroii să moară la ei acasă. Nu-i mai rămînea decît să dispară. Aceştia sînt cei care dispar mai uşor: traumatizaţii tinereţii furate. Rămîn, în schimb, cei care sînt exersaţi bine la tehnica paşilor îndărăt. Beneficiarii vorbelor goale, rentierii sensului istoriei, care-şi întrerup din cînd în cînd moţăiala, senilitatea morală pentru a se pune la pînda tinerilor pe care să-i poată transforma cît mai repede în bătrîni. Asemenea lor. Cu privilegii în loc de conştiinţă. Ţările reîngheţului sînt, într-un fel, şi acelea ale bătrîneţii etice.

25 septembrie 1969

În jurul Congresului al X-lea al Partidului Comunist Român s-a înregistrat un fapt demn de analele istoriei: dintre toate intervenţiile şi articolele ad-hoc, cele mai lipsite nu numai de curaj, dar şi de un minim simţ al realităţii politice, au fost acelea ale scriitorilor. Mulţi scriitori au tăcut, cei care s-au exprimat au făcut-o într-un stil de *curte veche*, demn de cele mai înflăcărate momente ale stalinismului. Nu numai că pentru a ridica în slăvi pe Nicolae Ceauşescu, scriitorii care o fac, scot din vechiul lor sertar articolele de altădată pentru Stalin sau Gheorghiu-Dej, dar în majoritatea cazurilor, ei se dovedesc a fi în contradicţie cu ultimele teze ale partidului comunist. În timp ce fruntaşii politici vorbesc de o reinstaurare a legalităţii socialiste (dovadă că a fost încălcată!), în timp ce Nicolae Ceauşescu îşi atacă predecesorul, pe Gheorghiu-Dej, în vreme ce unii dispar din Comitetul Central tocmai pe astfel de temeiuri, scriitorii glorifică în bloc ultimii 25 de ani de viaţă partinică, în aceiaşi termeni în care au făcut-o tot de 25 de ani... Jargonul nu se destalinizează. Înfăptuirile „oamenilor muncii" au fost mereu *măreţe*, activităţile partinice nu pot să nu fie *multilaterale*, şeful statului e mereu *genial*, chiar dacă „pe parcurs" (cum s-ar spune la Bucureşti) şeful acesta „respectiv" (iar cum s-ar spune la Bucureşti) s-a schimbat. Nimic nu mai rezistă delirului laudativ al scriitorilor. Nici măcar o primejdie rusească mereu vînturată nu-i trezeşte din litania entuziasmului a cărui repetiţie conformă ar trebui să dea de gîndit. Dar pesemne că nu dă, de vreme ce numirile de scriitori în Comitetul Central - în afară de infime excepţii - s-au făcut şi ele după criterii vechi, alegîndu-se sistematic personalităţile compromise sau mediocrităţile încercate. Cu astfel de scriitori, nici o frică de critică. Şi nici măcar de o valoare reprezentativă nu poate fi vorba: departe de a voi să vorbească în numele confraţilor lor, aceşti scriitori, în cele mai multe cazuri, vor vorbi împotriva colegilor. Unul dintre ei a şi început să-şi

denunţe confraţii mai puţin conformişti. E vorba de Eugen Barbu care, de cînd nu-i mai sînt lăudate operele pe prima pagină a ziarelor, suferă de un anti-intelectualism acut şi de o nu mai puţin declarată nostalgie a epocii realismului socialist (în care, dacă s-ar afla acum, ar şti el cum să nu mai scrie „Groapa”, ci lucrări cu fond ideologic „serios”).

În acest denunţ al confraţilor care nu se ocupă „partinic” de „actualitate”, Eugen Barbu şi-a găsit un înaintaş, cel puţin neaşteptat. Pe Eminescu! Eminescu, scrie negru pe alb Eugen Barbu, făcea, de fapt, în articolele politice „realism socialist”. E drept, critic, dat fiind că „realitatea timpului său era înfiorătoare”. Pe cînd acum toată lumea ştiind cît de trandafirie este realitatea, Eugen Barbu se poate deda la un realism socialist al laudei integrale. Să fim însă drepţi: Eugen Barbu reînnoieşte limbajul partinic şi, cînd părăseşte frazele de rigoare, limba moartă, are un stil propriu, dintre cele mai originale. Astfel, datorită lui, aflăm că pe Eminescu, deci „dacă e s-o luăm la bani mărunţi, îl putem prinde cu lucruri şi mai şi“. Lăsaţi-l pe Eminescu pe seama lui Eugen Barbu şi veţi merge din descoperire în descoperire, din „şi mai şi“ în „şi mai şi“. Cu condiţia, bineînţeles, s-o luaţi... „la bani mărunţi”.

La „bani mai groşi”, regăsim aceeaşi viziune înflăcărată privind ultimii 25 de ani de literatură fără pată, în toate articolele scriitorilor ce s-au manifestat. Unul singur - mai prudent -, Geo Bogza, vorbeşte doar de ultimii patru ani. Dar nu e deloc imitat. Eugen Barbu intră deci în corul general, cu o originalitate totuşi (orice ar face, „la bani mărunţi” sau la „bani groşi”, tot original este!): prin exemplul acestor 25 de ani de înflorire artistică, încearcă un şantaj împotriva scriitorilor care, azi, s-ar voi mai mult artişti decît partinici. Toţi scriitorii deci, în România, de sub domnia comunistă, au urmat partidul: Arghezi ca şi Bacovia, Camil Petrescu, G. Călinescu - nimeni nu spune cu cîte contorsiuni! Dacă-l excludem pe Arghezi, patronul

tuturor curtenilor, de cînd există curţi de închinăciune, mai sînt însă alte probleme. Nu şi pentru Eugen Barbu. Ce ne facem cu cei care au murit în închisori? Dar cei ce s-au înfăşurat în tăcere?

Mai aflăm de la Eugen Barbu că au fost romane la care unii privesc azi cam de sus, dar ce putere de influenţă au avut la vremea lor!... Şi ne apropiem de miezul discursului, acolo unde se reunesc toate firele ţesute pînă acum cu inteligenţa şi, mai ales, rafinamentul proprii oratorului. Se pare că există o anumită tendinţă a criticii care trece peste opere profund partinice (cum ar fi, probabil, celebrul său studiu asupra lui Goethe care, dacă ar fi tradus, ar ocupa un loc cu totul aparte în exegeza goetheană pe care ar îmbogăţi-o cu ridicol), trece deci peste aceste opere pentru a despărţi cărţile aşa zis artistice de cele încărcate cu un fond ideologic. Cu alte cuvinte, scriitorii se împart în două: „un anumit tip de scriitor pe care-l cunoaşteţi foarte bine" - îl arată cu degetul Eugen Barbu - şi care - iarăşi una dintre acele expresii proprii acestui mare inventator de stil - e un fel de „muscă la arat" în socialism. Sau şi mai plastic: un „lăutar care cîntă la urmă, cînd totul se termină cu bine, autor de ţipurituri şi chiote". Acesta, e lesne de înţeles, nu se alătură constructorilor de furnale - cu activitatea *măreaţă* - ci face artă pură, modernisme, şi este salutat de critică şi primit cu „abţibilduri critice".

Dar, deodată serios - după ce denunţul a fost săvîrşit - Eugen Barbu linişteşte pe „oamenii muncii": există şi un „detaşament" devotat care nu aşteaptă aplauzele nimănui şi nici articolele critice pe şapte coloane, pentru a-şi face datoria. Am adăuga noi: nu le mai aşteaptă pentru că nu le mai poate avea. Eşecul acesta vizibil, de mai mulţi ani, pentru toţi scriitorii stalinismului (şi nimeni nu-şi explică de ce a venit Eugen Barbu să le îngroaşe rîndurile, dacă nu dintr-un carierism prost inspirat), eşecul acesta, autorul ar vrea să-l transforme în dovadă de acţiune cetăţenească şi

partinică dezinteresată, mai mult, mergînd pînă la sacrificiu. Pentru toţi care sperau că Eugen Barbu, dezbărat fără voia lui de direcţia *Luceafărului*, se va apuca de scris ceva mai serios, şi-şi va regăsi o vînă pierdută, nu neapărat majoră, dar care exista la început, iată proba contrarie: Eugen Barbu e în fruntea „detaşamentului”. Împreună cu toţi foştii şi viitorii curteni ai tuturor şefilor şi tuturor regimurilor. Cu un astfel de „detaşament” se va purcede la „umanizarea” socialismului?

Cu toţi aceştia care au în tolba lor aceleaşi epitete ruginite pentru a proslăvi pe oricare nou şef care ar lua puterea? Şi a-l asigura că descinde din cine vrei sau nu vrei, Coşbuc, Bolintineanu sau Mihai Viteazul, sau - dacă e nevoie - Ivan cel Groaznic. După cum e cazul.

Pe deasupra dezgustului şi hazului, foarte de necaz, şi bineînţeles cu totul negru, al comportamentului scriitorilor la ultimul congres, se ridică o problemă. Aceea a unor tineri care se alătură acestui concert de umbre fără viitor şi aproape fără trecut literar autentic. Umbre înnebunite în clipa de faţă, umbre prizoniere clipei de osana, care - numai ea - le mai poate vîntura numele prin gazete şi pe buze. Fie chiar şi în derîdere. Vorbeam însă de tineri, şi cazul lor ni se părea diferit. Apariţia lor, la începuturile liberalizării, a însemnat o surpriză artistică din care probabil că încă nu ne-am revenit, de îndată ce ne încăpăţînăm să-i numim „tînăra generaţie”, cu toate că pe scena literară şi artistică, de atunci încoace s-au ivit alţi tineri şi că generaţia de atunci a ajuns acum la maturitate. La vîrsta, deci, în care, la rîndul lor, pot fi judecaţi de alţi tineri. Generaţiei de acum cîţiva ani am vrea să-i reamintim propria sa indiferenţă sau revoltă - după temperament sau mînie – faţă de cei mai vîrstnici care se compromiseseră de-a lungul stalinismului. Era o generaţie fără părinţi sau care-şi acoperea părinţii cu dispreţ - e vorba, bineînţeles, de părinţii spirituali - în forme mai mult sau mai puţin deschise. Şi avea dreptate. Dar iată

că „părinţii” sfidaţi au înţeles că unica lor armă era un fel de năvod al compromisului. Pe care l-au aruncat de mai mulţi ani, aşteptînd, cu răbdare, să vadă ce se prinde. Şi din nefericire, din cînd în cînd se prinde. Mai ales că terenul e bine pregătit dinainte, de 25 de ani, de cînd s-a încetăţenit obiceiul că ceea ce scrii la ziar n-are importanţă, cu condiţia să încerci - fără să reuşeşti de altminteri - să-ţi menţii opera ferită de orice ingerinţă din afara artei. Aşa se face că, la momente festive, începem să vedem nume de tineri scriitori strecurîndu-se printre semnăturile obişnuite, făcînd una cu ele, devenind o apă şi un pămînt cu toţi cei dispreţuiţi cu atîta intransigenţă ieri.

Cum poate, de pildă, Nicolae Breban, ajuns în Comitetul Central, să scrie fraze ca acestea: „sarcina noastră este de a crea o artă care să răspundă într-un grad cît mai înalt cerinţelor partidului şi poporului nostru, o artă care să situeze pe cele mai înalte culmi ale măestriei contemporane”, cînd cerneala atîtor beniuci succesivi s-a vărsat pentru exact aceeaşi formulă? Sau despre „omul nou; constructor al unei societăţi noi” pe care - continuă el - „scriitorii de azi au norocul să-l aibă de zugrăvit?“. Nicolae Breban se înşală. Acest noroc l-au avut toţi înaintaşi lui din ultimii 25 de ani care n-aveau dreptul să-şi pună probleme dostoievskiene în romane, ci aveau „sarcina” să zugrăvească pe acest constructor care - bietul de el! - n-a existat; în acest fel, decît în manualele de partid. E inutil, de pildă, să-i sugerăm lui Nicolae Breban să se întrebe ce ar fi devenit *Animale bolnave* într-o astfel de vreme şi cu astfel de „sarcini” (cuvînt care revine deseori în intervenţia lui). Fie miliţia n-ar mai fi şovăit, nu s-ar mai fi înşelat, şi cartea s-ar fi încheiat încă de la început, criminalul fiind repede găsit, fie, în locul unui fanatic iluminat şi bolnav, la sfîrşit s-ar fi descoperit un complot bine organizat al duşmanului de clasă, dejucat de vigilenţa organelor de partid şi de miliţie, ajutate de simţul treaz de clasă al muncitorimii conştiente.

Dar mai e nevoie de sugestii? Nicolae Breban are la dispoziţie toată literatura acelor vremi pentru a vedea cum astfel de maculatură înghiţea talente cel puţin egale cu acela de care dă el azi dovadă. (Pentru că, la urma urmei, nu talentul îi lipsea, de pildă, lui Petru Dumitriu cînd a scris romanul despre Canalul Dunarea - Marea Neagră, ci doar... conştiinţa. Ceea ce singur a recunoscut, după aceea, în libertate).

Cei care ar suferi, printre tinerii de azi, de contagiunea compromisului, n-ar avea, în plus, nici una din scuzele înaintaşilor pe care-i dispreţuiesc. Deoarece trebuie totuşi să ne amintim de atmosfera acelor vremi, nu prea îndepărtate, pentru a avea dreptul la uitare. Nimeni, în nici o noapte, pe nici o fărîmă de pămînt românesc, nu putea fi sigur că se trezeşte dimineaţa în acelaşi pat în care se culcase seara. Peste tot pămîntul României se lungea umbra închisorilor şi numele lor forma un fel de scară a ororii, pe treapta de sus aflîndu-se Aiudul, şi pe deasupra a toate, Piteştii, cu experienţa inumană care a transformat acolo, prin mijloace inimaginabile, orice om într-o larvă degradată care ar fi preferat de o mie şi una de ori moartea, supravieţuirii ce i se oferea. Umbrele de la Piteşti circulă şi azi printre noi, le întîlnim la colţ de stradă, la coadă, prin grădini, unde mai întîlnim - e drept - şi pe călăii scoşi la pensie şi plimbindu-şi, duminica, nepoţeii de mînă. Toţi, sînt încă printre noi, şi morţii şi viii, şi victimele şi călăii, cu toţii ştiu că Celălalt ştie tot ce nu este mărturisit, alcătuind un fel de boală ciudata care otrăveşte atmosfera şi o va otrăvi pînă cînd totul nu va fi spus cu voce tare, scris la lumina zilei, ca într-un cataclism colectiv care să pună capăt unei respiraţii gîtuite de păcat şi de crimă. Aceasta a fost atmosfera în care unii scriitori au început vasta lor operaţie de prostituţie. Ceea ce nu-i scuză întru nimic dar interzice orice comparaţii între condiţiile în care au mînuit ei lozinca şi cele, infinit mai propice exerciţului conştiinţei,

în care totuşi, azi, anumiţi scriitori le urmează pilda lor de noapte.

E totuşi imposibil să fii cu Dostoievski în volum şi cu beniucismele la tribuna de partid. Nu salvezi nici ţara şi, în schimb, te pierzi, sigur, pe tine. Şi lucrul acesta nu-l priveşte numai şi numai pe Nicolae Breban. Ci pe toţi colegii lui de generaţie care au strigai „prezent!“ la chemarea vechilor slogane.

Şi ca să sfîrşim cu vasta literatură din ultimele momente mai mult sau mai puţin festive de la Bucureşti, am ales pentru această concluzie un „personagiu definitoriu”: pe Ion Brad. Formula nu ne aparţine. Nu facem decît să i-o întoarcem. În vajnicul repertoriu „poetic" al acestui „scriitor", a cărui ascensiune a început cînd i-a recitat lui Gheorghiu-Dej la un pahar cu vin, cîteva versuri, în acest repertoriu care se înnoadă cu fidelitate în jurul temei primordiale - Partidul - un termen revine ca un leit-motiv: definitoriu. În poezie, „zilele" sînt „definitorii" încă din titlu şi ne îngăduie să citim versuri a căror epocă o credeam încheiată, dar care mai dăinuie spre fericirea viitoarelor antologii de umor roşu:

„Respiră ţara prin toţi porii
Aerul tînăr, aerul tare
Al zilelor definitorii
Al munţilor topiţi în zare”.

Ţara, la Ion Brad, n-are numai porii deschişi pentru a respira, din plin, „zilele definitorii”, ea mai posedă şi o frunte. Chiar mai multe. Pentru fiecare poem cîte una. În poemul al cărui început l-am citat, fruntea e cu stemă:

„E ţara-ntreaga noastră viaţă
şi stema frunţii ei: PARTIDUL”.

În al doilea, care se intitulează *În faţa lumii* - scris cu acelaşi prilej - fruntea se împleteşte şi cu inima. Ceea ce dă rezultatul următor:

„Înalţă imnul crezului lucid
În comunism - simbol statorniciei
Pe care-o nemureşti în noi, Partid
Tu, inima şi fruntea României”.

Regretăm că n-avem la îndemînă mai multe versuri asupra aceleiaşi teme, pentru că s-ar putea bănui că fruntea şi inima ar mai fost completate şi de alte imagini, tot atît de fericite, mai ales că ţara, între timp, a făcut nişte lucruri ciudate în poemele din care am citat mai sus. De pildă, ea

ciopleşte, liberă, statui
cu chip de pasări mari, măiastre,
înconjurate larg de pui.

Dacă pasărea îi aparţine năpăstuitului Brâncuşi, care nici cu gîndul n-a gîndit să fie astfel acoperit de ridicol, şi doar puii lui Ion Brad, în schimb Ţara nu poate fi moşia imagistică a unui Ion Brad, aşa că va trebui să oprim aici versificarea.

Ţara nu, partidul da. Ion Brad şi-l consideră proprietate pe viaţă şi, dacă ne gîndim cum a trecut de la elogiul lui Gheorghiu-Dej la acela al actualului conducător, cocoţîndu-se cu aceleaşi versuri din post în post, poate că are dreptate. Partidul şi-a găsit în Ion Brad un... bard pentru editarea căruia unii au şi numărat, într-o anchetă, cîţi brazi au fost tăiaţi din pădurile României.

Spre ce zone ne vom mai îndrepta cu Ion Brad? Tot definitorii. Într-adevăr, de data aceasta în proză, aflăm de la Ion Brad, în intervenţia sa la Congres că zonele ce definesc epoca noastră sînt şi ele - nu inventăm! - definitorii. Şi

pentru a contribui la fixarea lor, Ion Brad ne propune să ne facem şi critica şi autocritica. (E drept că e un gen în care Ion Brad a rămas celebru, devenind un maestru incontestat, uluindu-i pînă şi pe stăpînii lui printr-o sinceritate nemăsurată). Nu de data aceasta, însă. La Congres a funcţionat mai mult critica decît autocritica. Iar critica a fost îndreptată împotriva „experimentului”. Mai întîi, Ion Brad ne-a anunţat că „înnoirile şi experimentele” sînt necesare. Pentru ca imediat după aceea să înştiinţeze că sînt necesare doar atunci cînd „nu păcătuiesc prin distanţare faţă de viaţă şi social”. Probabil că prin înnoire Ion Brad înţelege doar înnoirea şefilor cărora li se închină, şi dacă ar fi aşa, ar trebui să socotim - şi nu ne dădusem seama - că poemele pe care le-am citat erau, de fapt, nişte „experimente”. Celelalte, modernismele, nu-i convin. Sau, cel puţin, cîteva principii moderniste i se par inacceptabile. Mai întîi, suprarealismul, cu dicteul automat, supremaţia ilogicului şi absenţa oricărui control exercitat de raţiune. Ion Brad socoteşte că acestea ar fi în contradicţie cu o „societate ca a noastră care a făcut din logică şi raţiune comandamentele fundamentale ale timpului istoric”. Trebuie să-l liniştim pe Ion Brad: Nu e adevărat; nu există un singur istoric care să nu considere această epocă, ce a văzut înflorind stalinismul, ca fiind o exemplară vreme a ilogicului. Deci să nu se sperie, nu e nici o contradicţie. De altminteri, pentru a trece la exemple mai mici şi mai personale, dacă ar fi domnit logica, apoi atunci cum ar fi ajuns Ion Brad unde a ajuns? Şi cu tirajele pe care le-a avut?

Se mai înfioară Ion Brad şi de ruperea de tradiţie. Aici ne-ar rămîne să-l întrebăm: ce tradiţie i se pare că poate continua poezia d-sale? Degeaba facem eforturi, nu-i aflăm precedente în literatura română.

Al treilea punct care-l nelinişteşte pe Ion Brad: teoria artei situate deasupra graniţelor. Aici sînt două unghiuri din care

poate fi privită problema. Dacă e vorba că orice artă se naşte dintr-un sol propriu, e o evidenţă pe care nimeni n-a pus-o la îndoială. Dacă ne referim la corespondenţa dintre artele naţionale, e iarăşi un lucru pe care nimeni nu-l neagă. Dar dacă se pune un zid stalinist, spre izolare, curentele nu se întrepătrund şi cunosc - fireşte - graniţe. Nu prea pricepem nedumerirea lui Ion Brad. Dacă însă i-ar fi teamă ca nu cumva poezia sa să nu fie deznaţionalizată şi exportată peste hotare, n-are rost să se îngrijoreze: o astfel de perspectivă ni se pare cu totul exclusă, arta sa rămînînd bine înrădăcinată în perioada politică ce i-a dat naştere.

Acestea au fost punctele de critică. Cele de autocritică sînt şi mai primejdioase. Ion Brad se ocupă de coordonarea a două sectoare în conducerea Comitetului de stat pentru cultură şi artă: teatrul şi cinematograful. Or, aici lucrurile se complică. Cine nu ştie că în teatru poate pătrunde şi literatura disperării şi „absurdizarea limbajului dramatic”? În cinematograf, e mai simplu, pentru că Cinematograful românesc nu există. Asta n-o spunem noi. Nici Ion Brad. Ci o anchetă printre scriitori, publicată în săptămînalul *România Literară*, în care aproape toţi, de la cei mai oficiali, pînă la cei adevăraţi, nu citau decît un singur film: *Reconstituirea* de Lucian Pintilie. Filmul e însă interzis. Deci dacă filmul românesc nu există, e mai bine ca Ion Brad să nu-şi facă probleme mai ales că soluţia sa ar consta tot în eliminarea „experimentului”... o noţiune care nu-i dă pace. Ar mai exista o soluţie, însă chiar şi în postura de autocritică, Ion Brad n-o va adopta: să renunţe să se ocupe, din postul său, de „experimentele” altora şi, retrăgîndu-se din atîtea sarcini şi din zgomoţul ceţătii, să scrie, în singurătate şi reculegere, pentru a dărui Partidului, cu stemă sau nu în frunte, marea poezie definitorie care-i lipseşte.

9 octombrie 1969

Dacă Zacharias Lichter, noul profet pe care ni-l dăruieşte Matei Călinescu, este modern, nu e nici prin sărăcia lui - atribut biblic - nici chiar prin starea de perplexitate de care este stăpînit şi pe care o propovăduieşte - paradoxul n-a fost nici o clipă absent din Cartea tuturor înţelepciunilor - ci prin neîncrederea sa în Cuvînt. „La început a fost Cuvîntul”, o ştim, au ştiut-o mai ales profeţii, şi dacă s-ar fi îndoit de acest adevăr dintîi nu şi-ar mai fi aruncat verbul lor de foc în lumea căreia i-au propus pilde mereu trădate (dintru început de altminteri inimitabile).

Dar în universul - prin acesta modern - al lui Zacharias Lichter, „adevărul tace” iar „spunerea ne minte, ne desfiinţează, ne despoaie de fiinţă”. Dar cum sîntem condamnaţi să vorbim, să scriem, cu toate că „scrisul este agentul morţii”, Zacharias Lichter şi-a găsit biograful care, chiar înspăimîntat de a participa astfel la minciuna din orice cuvînt, îi transcrie învăţătura orală, socratică şi aparent bufonă (derîderea este însă inseparabilă de Iov). De la acest „la început a fost Cuvîntul” pînă la „forma supremă de cunoaştere este tăcerea” ce s-a întîmplat?

„Cuvintele s-au îmbogăţit, s-au îngrăşat, s-au înmulţit, s-au aşternut straturi-straturi peste lume, întunecînd-o; din cuvinte s-au născut puroaiele tuturor demagogiilor care fac irespirabil aerul timpului; şi adevărul a devenit el însuşi un cuvînt printre altele”.

Această neîncredere în cuvinte a început să se strecoare şi în literatura română. În schimb în literatura română - pentru că Zacharias Liehter ne condamnă la rîndul lui să rămînem în literatură chiar atunci cînd o neagă scriind-o - duceam lipsă de profeţi. Nu vedem de ce, cum s-a spus prin presa literară de la Bucureşti, Zacharias Liehter n-ar putea aparţine decît spaţiului bucureştean. Societatea românească nu e singura care produce cultură orală şi nu numai acolo spiritele socratice se pot întîlni prin cafenele.

Există o internaţională a ratării fericite în sensul înţelepciunii, iar tipologia neîmplinirii sociale în numele spiritului e răspîndită pe toate meridianele. Zacharias Liehter nu aparţine universului *Crailor de Curtea-Veche* pentru a avea nevoie să-l situăm în Levantul tuturor descompunerilor. Dacă Zacharias Liehter nu ni se pare deci inseparabil de caldarîmul Bucureştiului, el îmbogăţeşte în schimb literatura română cu cîteva adevăruri - care din fericire nu tac - şi cu o necesitate a întrebării neîntrerupte de care fusese atîta vreme lipsită. Elogiul întrebării e primul care trebuie făcut şi, pentru a-l rosti, Zacharias Liehter îşi găseşte accentele cele mai fervente.

„Evoluţia intelectuală a umanităţii - care nu-i decît extinderea imperiului prostiei - ne învaţă Zacharias Liehter - are drept principiu teama de întrebare. Din totdeauna oamenii au încercat să îmblînzească întrebarea, s-o limiteze, s-o facă neprimejdioasă, ba chiar folositoare. Miracolul limbajului s-a transformat într-o tehnică a răspunsurilor operaţionale: ipotezele cele mai fragile au fost investite cu prestigiul unor realităţi (care, de altfel, pot fi oricînd înlocuite cu alte „realităţi" mai utile); şi, în toate direcţiile, printr-o trădare mereu mai perfectă a cuvintelor iniţiale, au început să funcţioneze aşa-numitele „legi ale progresului".

Sau: „prin destinaţia lui spirituală cuvîntul e dat doar ca să fie trup întrebării, ca întrebarea care e fiinţă să se poată revela sieşi: cuvîntul e o hrană pentru flacăra întrebării".

Tot de la Zacharias Liehter aflăm că diavolul e printre noi sub forme nu totdeauna uşor de identificat. Desigur de la Dostoievski ştiam - şi Zacharias Liehter ne-o aminteşte - că diavolul n-ar fi decît „încorporarea simbolică a mediocrităţii", dar, mergînd mai departe, Zacharias Lichter îl vede întemeind, ca să se răzbune de inexistenţa sa, marele Imperiu al prostiei. Cu atît mai prosper cu cît o calitate fundamentală a prostiei este spiritul practic.

Incapabil să distingă între adevăr şi fals. Diavolul lui Zacharias Liehter, în schimb, poate să distingă cu „o mare precizie între posibil şi imposibil în acest sens, diavolul se află azi mai mult ca niciodată printre noi, şi Zacharias Liehter ne avertizează de primejdia pe care o reprezintă: „în fond e probabil că aplicarea unei idei false poate duce chiar la obţinerea mai multor rezultate practice decît aplicarea unei idei adevărate. Nu asistăm azi la o sistematizare şi tehnicizare a minciunii, în aproape toate planurile de cunoaştere?“. „Diavolul - conchide el - a descoperit unul dintre lucrurile cele mai teribile: puterea minciunii”.

Ar trebui să-l însoţim pe Zacharias Liehter şi pe alte tărîmuri. Să-l descoperim cerşind şi să-i ascultăm utopia esenţială a unei societăţi în care *a avea* ar dispărea în favoarea lui *a fi*, iar milioanele de muncitori s-ar converti la cerşetorie, munca renunţînd la orice scop de acumulare. Ar trebui să-i împărtăşim nostalgia nebuniei (nebunia în spiritual implică trăirea mitică), ar trebui să-i împrumutăm masca ce situează pe cel ce-o poartă în ontologic, să credem cu el în valoarea purificatoare a ridicolului - cu toate că în epoca modernă, grotescul ce înlocuieşte tragicul a devenit un dat elementar.

Preferăm însă să ne întoarcem spre biograful lui. Care, după atîtea puneri în chestiune, ne asigură totuşi, prin gura lui Zacharias Liehter, că a jongla cu atîta virtuozitate pînă la relativizarea posibilă a tuturor valorilor, nu poate şi nu trebuie să ducă la scepticism. „Scepticii - ne spune el, într-o definiţie într-adevăr lipsită de orice conformism - scepticii sînt tot ce poate fi mai străin de natura interogativului; ei sînt nişte corupători primejdioşi, căci degradează întrebarea pînă la a-i da funcţia unui răspuns, şi încă definitiv”. Matei Călinescu, care ne-a dăruit între timp, o dată cu *Semn*, şi o poezie obosită de propria sa cunoaştere, de o autenticitate rar întîlnită, ocupă de la apariţia lui Zacharias Liehter un loc

aparte în tînără literatură română: definită mai curînd prin vitalitate decît prin luciditate, prin improvizaţie culturală decît prin ştiinţă, şi nu e vina ei. El se mişcă într-un spaţiu transparent, întreţesut de semnificaţii, nestrăbătut de nici un pitoresc, şi în care cultura poate deveni ceea ce trebuie să fie în clipele ei esenţiale: ce rămîne cînd totul a fost uitat.

30 octombrie 1969

De mai mulţi ani exilaţii români sînt bombardaţi cu o fiţuică numită *Glasul Patriei* care mai întîi se specializase în atacarea (ar fi mai exact spus împroşcarea cu noroi) tuturor celor determinaţi de a menţine, peste hotare, un stil de a se opune imposturii de la Bucureşti. Apoi tonul s-a schimbat. În numele hidrocentralelor şi al lui Coşbuc, al mămăliguţei şi al lui Vlahuţă, al partidului şi străbunilor, al ţuicii şi văilor, al sărmăluţelor şi munţilor, exilaţii au fost şantajaţi cu „dorul". La toate nivelurile. De la dorul pentru cei dragi, pînă la dorurile culinare menite să provoace un fel de salivaţie de tip pavlovian, într-un generalizat: „ai noştri ca brazii", „sîngele apă nu se face", „uniţi-n cuget şi-n simţiri", „o apă şi-un pămînt", „trei culori cunosc pe lume", care să îndemne pe refugiaţi să revină între gratiile de care au fugit. În acest context, nimeni nu mai este atacat, paginile gazetei în care găsim semnături interzise în ţară ca acelea ale lui Nichifor Crainic şi Radu Gyr (*Glasul Patriei* e clandestin în România) S-au umplut cu osanale la adresa acelora dintre exilaţi care au devenit, din naivitate, interes sau vanitate, nişte colaboratori mai mult sau mai puţin delicaţi ai actualului limbaj de la Bucureşti, el însuşi supus acestei metamorfoze a delicateţei. Răsfoim rar acest buletin de un nivel cu totul primar, dar din cînd în cînd ni se mai întîmplă. Şi nu totdeauna fără rost.

Există, în general, în presa românească o atît de desăvîrşită paradă a cuvintelor mari încît ar putea serios îndemna spre un fel de fenomenologie a neaoşismului degradat. Rareori s-a vorbit atît de mult de exaltarea strămoşilor, rareori dacii, alături cu Mihai Viteazul, Petru Rareş, Horea, Avram Iancu sau Iancu Jianu, au fost atît de supralicitaţi să sprijine o propagandă care îşi spune, în plus, comunistă. Şi să nu ni se repete că problema este complexă, că există ameninţarea rusească, pentru că am aflat-o. Dar oricît de complexă ar fi, pe plan de cultură, ea se traduce doar prin şablonizare şi ridicol. Ca şi la ruşi de altminteri care nici ei nu ezită - periodic - să tragă clopotele strămoşilor şi să şi creadă în ele.

Căutînd deci să ne îmbogăţim documentarea asupra logosului neaoşist al scriitorilor mai mult sau mai puţin de ocazie, am dat, într-un recent „Glas al Patriei”- peste articolul unui cercetător ca Dan Zamfirescu al cărui caz este simbolic. El întruchipează pe omul de ştiinţă care trădează ştiinţa din motive de oportunism politic şi arată, minunat de penibil, cum se ucide o vocaţie, cum se mînjeşte o conştiinţă, cum se fabrică o schimbare la faţă.

Dan Zamfirescu s-a afirmat ca un dotat istoric al literaturii vechi. Studiile sale anunţau un cercetător onest. Părea a fi dintre aceia care înţeleseseră că adevărata ştiinţă se face în biblioteci, într-un fel de asceză a izolării, ferită de o actualitate care-şi urcă „vedetele” spre comitete mai mult sau mai puţin centrale, dar în orice caz mistuitoare de conştiinţă. Dar iată că Dan Zamfirescu a pus în paranteză istoria literaturii vechi pentru a se voi „contemporan”. Şi cine se voieşte „contemporan” în România, ajunge. Nu numai pe prima pagină a săptămînalului cu acest titlu, dar şi în *Glasul Patriei*, ca oriunde unde se cultivă sloganul. Dan Zamfirescu este azi ceea ce poate că nici el nu bănuia, ieri, că va deveni: unul dintre acei zişi intelectuali care spun nu importă ce pentru o favoare, o călătorie, azi în Austria,

mîine poate în Japonia sau în Chile, un scrib ce cultivă ridicolul deoarece ce este mai ridicol decît să pomeneşti, în 1969, şi în acelaşi articol, de Miron Costin sau Vasile Pîrvan alături de Lenin.

Dar să luăm exemple. Ridicînd în slăvi ziua de 9 mai, Dan Zamfirescu şterge pur şi simplu din calendar ziua de 10 mai, afirmînd că „sîntem singurul popor din lume în al cărui calendar pe această filă stau scrise Ziua Independenţei şi Ziua Victoriei". Iată deci că „insurecţia armată şi iniţiată de Partidul Comunist Român" (care, într-o paranteză fie amintit, n-a existat niciodată), dar care ar fi trebuit să aibe loc în 1945, a avut o acţiune directă şi retrospectivă şi asupra lui 10 Mai (Ziua Independenţei), aruncînd-o astfel înapoi la 9 Mai! E desigur consecinţa metodei materialismului dialectic şi istoric pe care istoricul Dan Zamfirescu o foloseşte la date festive: 1 Mai, 7 Noiembrie, Tezele Congresului etc. etc.

Istoricul nu şi-a descoperit numai vocaţia de a deplasa datele, ci şi pe aceea de critic al noii literaturi. În această literatură nouă, două sînt pasiunile sale: Paul Georgescu şi Zaharia Stancu. Dacă în ceea ce-l priveşte pe Zaharia Stancu funcţia sa la Uniune explică îndeajuns entuziasmul criticului neofit, ar mai rămîne să ne explicăm ce-a descoperit el la criticul stalinismului integral de ieri, la Paul Georgescu. Ne-o va spune fără ezitare; A vorbi despre Paul Georgescu - mărturiseşte Dan Zamfirescu - înseamnă a scrie, pînă la un punct, o pagină „din propria noastră autobiografie. E tot una cu a spune că scrisul lui Paul Georgescu a fost, în cel mai strict înţeles al cuvîntului, o prezenţă în viaţa literară actuală, a intrat în ţesătura ei intimă, distingîndu-se astfel prin cea mai autentică notă a magistraturii critice".

Această „magistratură" critică s-a exersat - mai amintim o dată - într-o vreme în care „tribunalele" erau cu totul reale şi nu aparţineau nici unei figuri de stil literar. După ce-şi ia

astfel o asigurare asupra trecutului - nu se ştie dacă el este atît de ireversibil pe cît se spune - Dan Zamfirescu se întoarce spre prezent pentru a găsi o altă protecţie. Sau un „clasic” cum spune el. Şi-l află, bineînţeles, în cel mai înalt post de la Uniune.

„De ce - se întreabă Dan Zamfirescu - dintre atîţia scriitori cu care avem prilejul să ne întîlnim pe stradă şi uneori privilegiul de a da mîna, Zaharia Stancu este poate, acela faţă de care ideea „clasicului„ în viaţă ni se impune cel mai firesc, fără a forţa nici o coardă a spiritului nostru critic”?

Şi Dan Zamfirescu lasă întrebarea în suspensie ca să poată răspunde la ea toţi cei care asistă consternaţi la metamorfoza sa atît de tipic balcanică.

20 noiembrie 1969

Nu ştim cum va fi fost, ca om, Grigore Gafencu, în timp ce era diplomat şi apoi ministru de externe în România dintre cele două războaie. Aveam pe atunci - orice s-ar afirma acum - destui oameni politici integri, devotaţi şi inteligenţi pentru ca Grigore Gafencu să nu fie decît unul dintre ei, printre cei mai strălucitori, dar asupra căruia nu te opreşti mirîndu-te că există. Ştim, în schimb, ce a însemnat Grigore Gafencu în exil. Exilul este o situaţie limită, deloc spectaculară, în care încercarea e de fiecare clipă, clipă ce trebuie trăită decent, cu vorbe mărunte şi atitudine exemplară, pentru că eşti martor şi martorii sînt obligaţi să-şi păstreze cuvintele mari şi ţipetele pentru cei în numele cărora mărturisesc şi cărora le sînt hărăzite alte suferinţe, infinit mai grele. Exilul poate lăsa omul neînzestrat pentru situaţii excepţionale, neschimbat în fiinţa lui dinainte, provocîndu-i doar neplăceri prozaice - a lua viaţa de la capăt - şi nostalgii inevitabile, dar pe altul îl poate transforma pînă la regăsirea esenţelor celor mai adînci. Grigore Gafencu făcea parte din această categorie din

urmă. El a suferit exilul ca o arsură permanentă, iar suferinţa ţării sale pînă la uzarea ţesuturilor, pînă la oprirea inimii. Pentru că Grigore Gafencu a murit după revoluţia maghiară, văzînd şi ştiind că nu se poate face nimic pentru libertatea Răsăritului de sub jugul tiranilor, în chiar clipa în care această liberare era, mai mult ca oricînd, cu putinţă. Mai înainte, din primul moment al exilului şi pînă la moarte, Grigore Gafencu a bătut la toate porţile mari - de la Churchill pînă la Foster Dulles -, a scris cărţi şi a publicat articole de analiză încinsă cu fierul roşu al lucidităţii, a ţinut conferinţe în cele patru colţuri ale Europei şi ale Americii şi, în ciuda acestei lucidităţi care-i arăta că ţipetele sună în pustiu, a continuat pînă la capăt. Deoarece exilul asumat devine soartă şi singura justificare de a fi. Grigore Gafencu a murit în exil, aşa cum alţii au murit în România în închisoare, pentru că a ales să fie martor, alături de ei şi, ca ei, să plătească preţul întreg. A fost un om, într-o vreme în care a rămîne om se confundă atît de deseori cu sacrificiul însuşi.

Acesta este omul pe care Doamna Gafencu, care i-a împărtăşit viaţa, chinul şi credinţa, a ales acum să-l trădeze, înştiinţîndu-ne prin *Glasul Patriei* că n-a vrut să continue „a face pe martirul în exil... Cei care-şi pun şi azi pe vîrful capului această coroană demodată, încercînd să pozeze în victime martirizate n-au simţul practic al realităţii". Mai întîi, o punere la punct: Grigore Gafencu n-a purtat nici o „coroană" şi a fost Grigore Gafencu tocmai pentru că n-avea simţul practic al realităţii. Cei care au acest simţ, sînt inapţi pentru situaţiile majore.

Dar de ce s-a „demodat" coroana închipuită de Doamna Gafencu? Pentru că, ne înştiinţează ea, destinele României „sînt azi în mîinile României" şi adaugă că e de datoria ei să „felicite din toată inima guvernul şi conducătorii ţării, pe toţi cei care au făcut atît de mult pentru ţară, pentru ridicarea prestigiului ei". Grigore Gafencu n-a luptat pentru

prestigiu, noţiune incertă şi de cele mai multe ori făţarnică, ci pentru libertate. Aşa că frazele semnate de Doamna Gafencu sînt şi vor rămîne în veci ca o a doua lespede de mormînt, aceea menită să înnăbuşe vocea lui Grigore Gafencu, care nu mai e viu decît printre noi, aici, în exilul acesta pe care el l-a trăit ca puţini alţii. El ar fi putut mărturisi şi de dincolo de mormînt prin *Jurnalul* său, pe care Doamna Gafencu l-a vîndut, odată cu osemintele marelui exilat, acelora împotriva cărora Grigore Gafencu a luptat ceas cu ceas, clipă de clipă.

Din 1948 pînă în 1956 cînd a murit, fiecare filă din acest *Jurnal* înseamnă un efort de a deschide ochii Occidentului, un ţipăt, o dezamăgire. Fiecare zi mai înregistra înţelegerile, dar şi certurile dintre oamenii politici din exil, mărimea dar şi micimea, lupta comună, dar şi vrajba, istoria de fiecare moment al singurului exil de vaste proporţii din istoria României.

Îşi închipuie vreun istoric ce ar însemna azi să dispunem de *Jurnalul* de exil al lui Bălcescu, de pildă? Pentru istoricul - şi nu neapărat de mîine - *Jurnalul* lui Grigore Gafencu aceasta ar fi însemnat. Din acest *Jurnal*, revista *Fiinţa Românească* de la Paris a publicat fragmente, în mai multe numere consecutive, cu grija însă de a nu da încă la iveală ceea ce poate despărţi pe români, într-o împrejurare istorică în care ei trebuie să rămînă uniţi. Acum, acest *Jurnal* nu mai există. Pentru că ce altceva înseamnă cumpărarea lui de către autorităţile de la Bucureşti? Dacă va fi păstrat, ceea ce totuşi sperăm, pînă la istoricii viitorului, nu-l mai pot consulta decît serviciile Securităţii. Memoria lui Grigore Gafencu se află deci acum într-o închisoare din România.

Este ceea ce Doamna Gafencu numeşte „un act de dreptate”, îndeplinirea unei „sfinte datorii”, o „obligaţie de înaltă ţinută morală”. Şi aşa mai departe. La rîndul nostru, mărturisim că ne lipsesc calificativele pentru un astfel de

act, dintre cele mai grave din cîte au fost săvîrşite, de cînd există un exil românesc. Ne rămîne doar atît: să smulgem memoria lui Grigore Gafencu din mîinile unei văduve pe care o crezusem credincioasă şi care nu s-a dovedit decît abuzivă.

30 noiembrie 1969

În filmele lui Miklós Jancsó doar peisagiile sînt imobile. Oamenii, în schimb, prinşi într-un fel de perpetuă mişcare a istoriei, supuşi absurdităţii vremilor sub care au stat succesiv, nu cunosc odihna. Nu e o figură de stil, ci imaginea însăşi pe care ne-o oferă ecranul lui Jancsó. Toţi eroii lui par supuşi unui blestem al mişcării. Altădată umblau mereu, neîncetat, fără popas. Acum, în *Ah, ça ira*, mişcarea a devenit ca un dans al deriziunii. O neîncetată horă cu aparenţe folclorice şi vesele, dar care cuprinde în însăşi curgerea ei moartea. A iluziilor şi a oamenilor. Pentru că Jancsó s-a instalat odată cu *Ah, ça ira* în prezent, şi în acest prezent, ştim, ştie şi el, care este precipitarea istoriei şi sensul acestei precipitări. Pe scurt, din Budapesta, ne-a sosit filmul cel mai lucid, mai disperat lucid, asupra imposturii revoluţiilor. Cadru: Ungaria. Data: 1947, instaurarea comunismului. Dar pentru ca iluziile să nu fie îngăduite, pentru ca rechizitoriul să nu privească doar stalinismul ci toate ereziile cu putinţă ale stîngismului - de ce nu Mao, de ce nu Troţki, de ce nu anarhismul? - referinţele la o anumită mentalitate a lui mai 1968 parizian sînt clare. Fetele sînt în mini-jupă, băieţii în blue-jeans, iar pentru cine a trăit mai 1968 pe străzile Cartierului Latin, asemănările sînt limpezi.

Subiectul? Un grup de tineri revoluţionari, de abia instalat comunismul în Ungaria, se duce să predice noua credinţă într-un seminar catolic. Întîi prin discuţii, dansuri şi cîntece revoluţionare, şi cu tot entuziasmul celor 20 de ani. Numai

că în spatele acestui entuziasm şi acestor 20 de ani se şi află poliţia care cunoaşte mijloace de convingere mai directe şi mai eficace, puterea care odată instalată n-are de gînd să cedeze locul şi n-are vremea de a convinge, şi mai ales „mijloacele” care trebuie mereu să ia locul scopului, pentru ca circuitul să fie închis şi revoluţia victorioasă. Prin felul în care înţeleg să se slujească de aceste mijloace încep să se definească şi cele trei tipuri de personagii ale filmului, cele trei modalităţi de a fi ale comunismului revoluţionar: socialismul uman, liberal, cel dintîi înfrînt, pragmatismul poliţist de inspiraţie stalinistă învingător, şi ultrastîngismul terorist, eliminat, într-o primă fază, pentru a sluji apoi. Eroinei ce încarnează această tendinţă din urmă, poliţistul care o exclude îi spune în încheiere: „Asta nu-i nimic. Vei vedea. Va fi şi mai rău. Vei ajunge ministru…”.

E concluzia unui real rechizitoriu al tiraniilor şi ideologiilor, care distrug omul. Cu cît mai mult cu cît tragedia se află în însuşi miezul speranţei, bucuriei, dansului şi cîntecului. Atît de real încît supără pe toată lumea: în Est puterea comunistă, în Apus ereziile comuniste în stare de opoziţie şi care speră să se purifice doar prin negarea modelului stalinist. Dar nu numai stalinismul se află aici în discuţie, ci însuşi sistemul, iar în miezul acestui sistem: revoluţia dintru începuturi…

4 decembrie 1969

Ileana Vulpescu sau vocaţia discreţiei. Cartea sa intitulată *Şi aşa mai departe* e cu totul originală în peisagiul literar bucureştean. Unul dintre personagiile sale spune la un moment dat: „Şi lumea se umplea de oameni care voiau să ajungă. Nimeni nu era mulţumit cu ce era“. În această lume cuprinsă de febra parvenirii, proza Ilenei Vulpescu ar trebui să aibe virtuţi tămăduitoare. Dar cine s-o asculte? Şi aşa mai departe vorbeşte, scăzut, potolit, dacă nu chiar în

şoaptă, despre vanitatea vanităţilor ghemuită în orice dorinţă de a te face cunoscut. Personagiile şterse, triste („numai morţii şi proştii nu sînt trişti” - spune un alt erou al ei) coboară pe treptele unei tăceri din ce în ce mai accentuate. Nu din vreo „incomunicabilitate“ la modă, ci pentru că în zgomotul asurzitor din jur vocea lor n-are cum să se facă auzită şi de altminteri nici nu vrea. La ultima limită e moartea - aceea a soţiei academicianului -, sau izolarea totală ca în nuvela *Paradisul tăcerii desăvîrşite* în care din inapetenţa concurenţei sociale, eroina îşi astupă urechile cu ceară ca nimic să nu mai ajungă pînă la ea. Există o asemenea constanţă în oroarea de a parveni, o atît de mare reţinere în această proză lucidă şi albă, încît îţi vine, parafrazînd, să crezi că împărăţia literaturii va fi, pînă la sfîrşit, a celor din umbră.

11 decembrie 1969

Un articol în formă de editorial al unui tînăr poet, Adrian Păunescu, publicat recent în *România literară* ne înştiinţează că „trăim în această clipă a literaturii române, adevărata şi profunda regăsire a generaţiilor literare”. Această „solidaritate în euforie” cum îi mai spune poetul, după ce problema cea mai discutată din România era tocmai „prăpastia" dintre generaţii sau hiatusul, cum se spune mai modest în acest articol, pare cel puţin ciudată. Cînd şi cu ce prilej o astfel de mutaţie bruscă? Determinată de ce? Cînd se produce o metamorfoză de asemenea importanţă nu ajunge să fim avertizaţi - printr-un scurt articol - că ea există, mai trebuie să ştim şi de ce. Explicaţia, cîtă e, pare confuză. Ni se vorbeşte de patos, de participare, bineînţeles şi de „atitudinea comunistă", de faptul că scriitorii ar fi înţeles, în sfîrşit, în România necesitatea de a fi „conştiinţa unei epoci".

N-avem nimic, nici cu semnatarul acestor rînduri, nici cu argumentele lui, cu toate că nici unul dintre ele nu explică, nici pe departe această vestire majoră a împăcării dintre generaţii. Dar nu credem în ea. Există în schimb în literatura română o ispită pentru generaţiile tinere să se asemene cu aceea precedentă, printr-o singură trăsătură - esenţial negativă - şi anume arivismul prin toate mijloacele. Înainte de a încerca să justificăm o astfel de teamă sau de presimţire, e necesar un avertisment. Bineînţeles că orice generalizare este abuzivă. Nu toţi scriitorii din generaţia tînără se lasă prinşi în această capcană a parvenitismului după cum de altminteri nu toţi scriitorii generaţiilor precedente s-au prostituat prin mînuirea sloganului Ne referim doar la asemănările dintre cei compromişi ieri şi cei care azi se lasă contaminaţi de acest compromis. Şi repetăm ceea ce am fost nevoiţi să spunem de atîtea ori. Dar e problema-cheie a liberalizării şi e normal să ne obsedeze.

Dacă s-a putut vorbi atîta timp în România de un conflict între generaţii, era în măsura în care cea care s-a ivit prin 1960 şi ceva, într-o atmosferă de liberalizare ce nu mai implica de altminteri riscurile şi gerul moral din vremea stalinismului, a acoperit în dispreţ sau ignorare pe înaintaşii ei compromişi. Aceşti „înaintaşi” au trăit, mai trăiesc încă în spaima nu numai a unei concurenţe estetice la care nu mai puteau să facă faţă, dar mai ales celei etice. O solidaritate etică a tinerii generaţii ar fi putut însemna cu adevărat eliminarea lor şi crearea unor condiţii temeinice pentru o cultură a conştiinţei. În panica lor, toţi aceşti înaintaşi au intervenit cu o armă mai abilă: momeala. Cu privilegiile. Şi dacă această operaţie de momeală izbîndea, atunci într-un peisaj generalizat al compromisului nu mai puteau exista judecători şi judecaţi, ci numai o baltă comună, cu interese comune şi lupte tot comune, fiecare jinduind doar la mai mult. Pentru ca totul să fie perfect, în această întreprindere

trebuiau prinşi şi cei ieşiţi din închisori şi reintegraţi în viaţa literară. Astfel martorii îşi pierdeau calitatea de martori, negîndu-şi, prin lauda de azi, atitudinea de ieri.

Acesta era calculul şi, în parte, el pare a începe să-şi dea roadele. Generaţiile nu se împacă acum, dimpotrivă, se mănîncă între ele, dar cu acelaşi limbaj şi aceleaşi metode. Conflictul nu mai e, cum ar fi putut să fie, unul de principii, şi atunci nu numai cultura era salvată, ci unul din posturi. În loc de conştiinţă, vitalitatea biologică poate avea ultimul cuvînt, tinerii vor cîştiga într-o astfel de luptă numai pentru că sînt tineri şi au cariera în faţa lor. Dar, în asemenea condiţii, tinereţea nu mai implică vreo noţiune de valoare, iar concurenţa ia aspectele unei lupte de junglă, cu lovituri uneori făţişe, mai deseori dosnice, cu viclenia de veghe şi setea de a parveni ridicată la rangul unui sistem.

De vreun an încoace se semnalează cazuri atît de spectaculare de demisie morală a unor „tineri" de acest fel, începînd cu osanale la prilejuri festive, trecînd prin linguşiri cu aparenţe ideologice, dar cu tradiţie de Fanar, şi ajungînd la cocoţarea în Comitetul Central, încît operaţia pare a fi pe cale să izbîndească.

Chiar aşa numai pe jumătate îndeplinită, ea favorizează reîngheţul progresiv al culturii, acoperind cu apele stătute ale compromisului ceea ce păruse că reprezintă o şansă majoră de reînviere spirituală. După care toate „ismele" se vor putea îmbulzi la porţile literaturii, fără nici o semnificaţie. Pentru că nu are importanţă că minţi în mod realist, păşunist, marxist, suprarealist, dadaist sau structuralist, minciuna e aceeaşi. După încercarea prin care a trecut România ca şi întreg Răsăritul Europei, eticul era primul prag de trecut pentru a se ajunge în estetic. Dacă pasul acesta nu e înfăptuit, literatura se poate umple cu vorbe, înzorzonate, spectaculare, răsunătoare, dar ea nu accede la verb. Există epoci liniştite în care pragul etic e mai puţin evident, în care nu reprezintă o condiţie liminară

şi indispensabilă. Dar n-am trăit, nu trăim încă o astfel de vreme, şi nu ne aflăm într-un spaţiu ferit de istoria imediată şi dominantă. De aceea demisia de azi a anumitor tineri, e ca un semn, cel mai negru ce se arată la orizontul culturii româneşti. A doua oară s-ar putea ca o altă generaţie să nu se mai întîlnească cu şansa celei ce s-a ivit prin 1960. Şi pentru această generaţie nu vor exista dacă nu scuzele, cel puţin explicaţiile pe care le-a avut cea precedentă. Încercarea nu mai era, şi nu este nici în clipa de faţă, între viaţă şi moarte, că între 1948 şi 1956, ci între viaţă săracă dar ferită şi alta cu privilegiile noii clase.

Generaţiile se pot regăsi în două feluri: în jurul recuceririi demnităţii de scriitor (e ceea ce se petrece în Rusia unde nici un tînăr nu este mai tînăr decît Soljeniţîn de pildă), sau în rîvna de ascensiune, cu orice preţ, în transformarea arivismului în categorie literară. E ceea ce riscă să se întîmple în România.

14 decembrie 1969

Am văzut - cu uimire - filmul lui Tarkovski: *Rubliov*. De la Eisenstein, Rusia nu s-a mai întîlnit cu o astfel de împlinire cinematografică. Dar dacă imaginea la Eisenstein nu părea că pune vreo întrebare ci ne dăruia o epopee de răspunsuri, Tarkovski în *Rubliov* se opreşte, cu fiecare secvenţă, asupra sensului perenei tragedii care este istoria Rusiei şi îi caută rădăcinile. Fiecare dintre aceste rădăcini aparţine răului.

Mereu privind destinul Rusiei, două teze se înfruntă. Schematizînd, prima ar susţine că marxismul a fost pervertit în Rusia, a doua că Rusia ar fi fost pervertită de marxism. N-avem pretenţia vreunei concluzii. Cum însă, printre altele, filmul lui Tarkovski pune şi problema contaminării morale a dominaţiei mongole în Rusia, e locul să amintim că Marx el însuşi, în turburătoarele sale *Revelaţii asupra istoriei diplomatice a secolului al XVIII-lea*

(editate şi în limba franceză, la Gallimard, în 1954), insistă înfiorat, atît de fascinat încît uită să se slujească de orice metodă marxistă - criteriul economic lipseşte cu desăvîrşire -, asupra faptului că prinţii ruşi, pentru a se libera de jugul mongol, n-au făcut decît să aplice metodele învăţate de la aceşti stăpîni mongoli. Ivan Kalita inaugurează politica de ascensiune pe care Marx o numeşte „machiavelismul sclavului-uzurpator“. Ivan Kalita transformă în sistem, după expresia lui Marx, „vicleniile slugărniciei celei mai abjecte” şi aplică apoi acest sistem cu o răbdare de sclav îndîrjit. Forţa deschisă nu-i slujeşte decît tot ca o intrigă într-un ansamblu de corupţie şi de muncă subterană de uzurpare. El nu loveşte înainte de a corupe. Pentru Marx, Ivan Kalita nu este o excepţie. Politica lui au moştenit-o Ivan al III-lea şi apoi Petru cel Mare. Marx avertiza în 1853:

„Aceasta este şi politica Rusiei moderne, doar numele se schimbă”.

Şi continua:

„Principatul moscovit s-a alcătuit şi a crescut la şcoala abjecţiei care a fost sclavia mongolă. Forţa nu şi-a dobîndit-o decît devenind un virtuoz în arta slugărniciei. Chiar după emancipare, principatul moscovit a continuat să-şi joace rolul tradiţional de sclav-stăpîn. Pînă cînd Petru cel Mare a unit într-o singură persoană duplicitatea politică a sclavului mongol cu îndrăzneţele aspiraţii ale stăpînului căruia Gengis Han îi lăsase în moştenire sarcina de a cuceri lumea”.

Avertismentul lui Marx se întîlnea cu concluziile trase de Marchizul de Custine, după călătoria sa în Rusia din 1839 în care fusese izbit de aceeaşi simbioză a despotismului şi sclaviei născute din dominaţia tătară.

Printr-una din acele ironii cu care istoria este atît de darnică, marxismul a devenit instrumentul prin excelenţă al noii Hoarde de Aur şi stindardul lui flutură asupra unui Kremlin care nu pare să se fi schimbat de mai bine de un

secol, de cînd Marchizul de Custine îl descria astfel: „închisoare, palat, sanctuar, meterez împotriva străinătăţii, sprijin al tiranilor, ocnă a popoarelor, iată Kremlinul. Gloria în sclavie, iată alegoria acestui monument satanic, tot atît de extraordinar în arhitectura lui ca viziunile Sfîntului Ioan în poezie. Kremlinul e un lăcaş demn de personagiile Apocalipsului”.

Ca şi Apocalipsul, Răstignirea este de toate zilele în Rusia. De aceea ea reprezintă probabil figura centrală a filmului lui Tarkovski.

18 decembrie 1969

De cînd a căzut din fruntea Uniunii Scriitorilor, deci de la putere, nu ne-am mai ocupat de Mihai Beniuc, după ce ani de zile urmărisem atent primejdioasa evoluţie a acestui fost poet care ajunsese să confunde cuvîntul cu delaţiunea poliţistă. Pentru că să nu uităm niciodată că Mihai Beniuc, printre atîtea păcate capitale, a înfăptuit unul de care va avea să răspundă în faţa viitorului. În romanul său *Pe muchie de cuţit*, Mihai Beniuc, rîvnind la gloria de a fi singurul mare poet ardelean în viaţă, s-a hotărît să încerce suprimarea aceluia care îi sta în cale prin talent şi atitudine, Lucian Blaga.

Totuşi, cum spuneam, de cînd a căzut de la putere, nu ne-am mai ocupat de Mihai Beniuc. Nu era ceea ce se cheamă o „victimă”, pentru a ne fi milă de el. Nici măcar nu plătise exact păcatele sale care, infinit mai mari decît orice pedeapsă, rămîn să-l urmărească pînă la sfîrşit. Înlăturarea lui, ca ţap ispăşitor, fusese doar utilă, pentru o minimă clarificare a vieţii culturale româneşti care, deşi nu-şi venise-n fire (n-avea cum), cel puţin, respira mai lesne, la adăpost de cîinii-lup ai Securităţii. Nu ne mai oprisem la Mihai Beniuc, în ciuda faptului că numele îi mai apărea sub o poezioară sau o proză, ici şi colo, pentru că încetase să

mai fie vătămător. Numai avea la îndemînă nici toate antologiile ţării româneşti, nici devizele pentru a impune false valori româneşti în străinătate (în frunte cu propria-i persoană), nici degetul arătător al puterii spre a denunţa. Devenise o umbră nu numai a poetului ce odată poate că fusese - decesul acesta de identitate scriitoricească se produsese chiar de la începutul ocupaţiei sovietice a României -, dar şi o umbră a dictatorului de cultură, pe care încercase s-o măsluiască s-o deformeze cît mai mult, pentru ca în acest peisagiu cenuşiu, mincinos, văduvit de valori adevărate, el, el singur, să fie „toboşarul timpurilor noi“. Şi pe astfel de umbre, preferăm să le lăsăm în pace, să-şi macine singure veninul unei triple ratări: o primă demisie, voluntară, din poezie; o a doua, îndîrjită, din omenie, din cea mai elementară omenie; o a treia, forţată, din putere. Destul, pentru a umple întregul destin al unui om, dacă un astfel de om mai poate avea destin şi dacă se mai poate numi om.

Trebuie să ieşim însă din tăcerea pe care, bucuros, ne-o impusesem, pentru că a te ocupa cu un astfel de caz mînjit, te mînjeşte parcă şi pe tine. Deoarece lecţia de „etică” pe care ne-o propunea, relativ recent, Mihai Beniuc în *Scînteia*, s-ar putea să coincidă cu diferitele încercări de reîngheţ care în acest an s-au înmulţit în România, odată cu apariţia a tot felul de „foşti” care au prins din nou curaj. Faptul că s-a găsit loc pentru o astfel de proză semnată de un astfel de nume, pe pagina întîia a organului partidului comunist, dă de gîndit: cînd apar hienele, e semn că se pregătesc cadavre jur împrejur. Şi, din nefericire, n-ar fi exclus ca acest cadavru pîndit de Mihai Beniuc să fie tocmai acela al liberalizării culturale - atîta cît a fost - din România.

Altfel, de ce-ar fi prins din nou curaj Mihai Beniuc, şi ne-ar da, din nou, ca altădată, lecţii de „etică“? În cel mai pur stil stalinist, adică, pe de o parte fără frica de ridicol sau de replică - etica şi Beniuc, cum se pot împăca aceste noţiuni,

radical şi de nealăturat? Pe de altă parte, cultivînd vechiul slogan cu clasa muncitoare şi ideologia ei marxist-leninistă. Cînd se ştie foarte bine că această ideologie a decedat, după ce a dăruit istoriei victime mult mai numeroase decît oricare alta, şi cînd se mai ştie, tot atît de bine, că biata clasă muncitoare nu e în nici un fel responsabilă de această ideologie, ci dimpotrivă suferă de pe urma ei. Odată cu sloganul, cultivînd si minciuna, pur şi simplu, ca în vremurile, pentru el bune, cînd pe ruinele bibliotecilor epurate se putea enunţa orice enormitate. Cum ar fi, de pildă, acea inexistentă „pleiadă" a cărei eflorescenţă se plasează între 1930-1944 şi care ar confirma, după Mihai Beniuc, „existenţa unei tradiţii, nu numai revoluţionare, ci şi definit socialiste în aspectul etic al literaturii române". Trecuse vremea în care orice scriitor, de la cronicari pînă în zilele noastre, era decretat socialist sau presocialist. Între timp au mai apărut opere, ieri interzise, s-au mai scris studii de istorie literară, s-au mai vînturat nume ce fuseseră ţinute în întuneric, iar o astfel de plăsmuire a vremilor staliniste părea de neînchipuit. Dar iată că trebuie din nou închipuită.

Cultivînd sloganul şi minciuna. Şi, în plus, dînd lecţii. Cine? Beniuc. Ce fel de lecţii? De etică. Marea, întunecata neruşinare, să te fi instalat în literele româneşti? S-a găsit numai Miron Radu Paraschivescu, care, sub forma unor însemnări de *Jurnal intim*, să-şi strige revolta împotriva întoarcerii strigoiului. Rezultatul era că „Jurnalul" lui M. R. Paraschivescu, care urma să apară în mod regulat, a fost întrerupt, după ce autorul lui se văzuse tras la răspundere de atîţia beniuci, de ieri sau de azi, ai regimului. Şi noi care credeam, că toată scriitorimea română va să strige lui Mihai Beniuc:

N-ai dreptul, Mihai Beniuc, să vorbeşti despre neconformismul altora, cînd ţi-ai făcut din conformismul, dus pînă

la limitele lui extreme de slugărnicie, fiinţă şi post, privilegiu şi îndeletnicire de căpetenie.

N-ai dreptul, Mihai Beniuc, să pomeneşti de Don Quijote pentru că, departe de a te bate cu morile de vînt, ai fost printre aceia care denunţau pe oricine se încumeta să creadă că demnitatea unui poet nu e o simplă deriziune.

N-ai dreptul, Mihai Beniuc, să ne aminteşti cum se temeau contemporanii lui Dante de terţinele poetului pentru că de ale tale s-au temut contemporanii în alt sens, să nu-i trimeată prin închisorile puterii pentru neconformism.

N-ai dreptul, Mihai Beniuc, să pomeneşti de Eminescu, de Maiorescu, de Creangă, de atîţia alţii pentru că patriotismul nu însemna pentru ei, ca pentru tine, să-şi vîndă ţara şi cugetul cotropitorului.

N-ai dreptul, Mihai Beniuc să vorbeşti despre magma străveche în care s-au plămădit Mioriţa, doinele şi cîntecele bătrîneşti, pentru că, din acele străfunduri se ridică blestemul care nu poate să nu cuprindă pe toţi trădătorii de etică, de poezie şi de neam. N-ai dreptul să vorbeşti despre lupta pentru „păstrarea vetrii stămoşeşti“, cînd ai stat la masă, la blid şi la putere cu cei care au scos-o la mezat.

Mihai Beniuc, în fond, nu mai ai dreptul să vorbeşti pe „româneşte”. L-ai pierdut. Pînă la judecata din urmă, l-ai pierdut iremediabil.

19 martie 1970

De la începutul acestui an, pe cît se poate de paradoxal, un vînt de „veselie” bate în literele româneşti. (Nu în toate, în unele doar, care nu sînt lipsite nici de importanţă, nici de semnificaţii). În timp ce situaţia, în ţară, este aceea pe care o ştim, în vreme ce haosul aşa zisei „reorganizări” sporeşte - odată cu mizeria -, iar mii de oameni sînt nevoiţi să-şi părăsească rosturile pentru a-şi începe viaţa aiurea, în condiţii mai mult decît precare, în timp ce cozile se lungesc

în faţa magazinelor goale, unii eseişti, critici, scriitori ne anunţă, prin *Scînteia*, că „veselia” trebuie să sporească în această fază a „edificării” socialismului. Şi nu e vorba de editorialişti de partid, ci de personalităţi ale scrisului, tineri şi mai puţin tineri, dar de vază, în cărţile şi studiile cărora nu găsim urmă de astfel de sentimente „zburdalnice” pe care le propun acum, entuziaşti, şi pe care vor să le impună chiar ca pe nişte criterii „estetice” indispensabile.

Astfel, în timp ce Edgar Papu încearcă să reînvie criteriul, atît de compromis, al „optimismului” şi să facă din el, nici mai mult nici mai puţin, decît „o condiţie fundamentală a adevărului operei, certificîndu-i autenticitatea”, Alexandru Ivasiuc părăseşte „cunoaşterea de noapte” spre a-şi alege „strămoşi spirituali veseli” (ca Mihail Ralea), iar Nicolae Balotă descoperă „etosul încrederii”. Nici unul dintre aceşti trei magi ai optimismului nu sînt pe prima treaptă a metamorfozei lor; de mai multe luni, ei au început să ne uimească prin zelul cu care îşi contrazic opera (cîtă e) şi personalitatea, aşa cum păruse a se desena. Şi de aceea ne vom ocupa de fiecare în parte, pentru că atîtea coincidenţe în voioşie nu pot să nu aibă tîlcul lor.

Nu-i vom face lui Edgar Papu injuria de a-i discuta serios argumentele prin care încearcă să ne convingă că toată marea literatură optimistă, de la Dante la Goethe, și de la Shakespeare (care nu şi-ar fi spus cuvîntul definitiv decît în „Furtuna”) pînă la Eminescu, al cărui pesimism ar fi o... prejudecată, Eminescu nefiind dezgustat decît de conjuctura social-istorică a momentului, pesimismul său reprezentînd doar contrarierea unui optimism adînc. Din „contrariere” în „contrariere”, pot fi transformaţi, evident, în optimişti înăscuţi pînă şi teoreticienii pesimismului integral. Dacă însă pe plan intelectual asemenea argumente par propuse numai pentru a stîrni deriziunea, pe plan etic, misterul rămîne întreg. Edgar Papu era, pînă acum cîteva luni, un exemplu de probitate intelectuală,

împingînd-o pînă la o modestie nefirească. Apoi, brusc, a început căderea pe care am vrea să ne-o explicăm şi nu izbutim. Cînd Edgar Papu admite să scrie împotriva „încifrării în literatură” (sub acest termen, cam barbar, se ascunde frica de a vedea literatura nouă devenind contemporană cu anumite experienţe moderniste din restul lumii), cînd îşi pune pana în slujba unei reoptimi- zări a literaturii române, ştiind foarte bine cum optimismul de comandă a anulat-o timp de peste douăzeci de ani (şi el însuşi a fost o victimă intelectuală a acestui rîs forţat, ce aducea a rînjet), cînd se străduieşte să nu depăşească nivelul editorialelor de partid, el pune pe gînduri pe toţi cei care au crezut în el. Nu mai trăim epoca presiunilor crunte care, numai ele, ar fi putut explica o astfel de abdicare. Sîntem, în schimb, în plină arvunire a cuvîntului, fugă după privilegii, după posturi, după ascensiuni rapide. Dar nimeni mai puţin decît Edgar Papu, nu poate fi suspectat de astfel de metehne. Atunci?

Om de carte, de cinste şi de catedră (ar fi trebuit să fie om de catedră de multă vreme), Edgar Papu renunţă, pe neaşteptate, nu atît la stima celorlalţi care-i era dobîndită, şi pe drept cuvînt, dar la propria lui posibilitate de a se stima. Ce va obţine în schimb? Oricare ar fi acest contract măsluit, Edgar Papu nu poate decît pierde. Astfel de contacte pot semna unii tineri, bolnavi de vanitatea ascensiunii - şi care, într-un fel de autodidacticism gigant, se socotesc genii universale, nu însă un cărturar care deprinsese responsabilitatea cuvîntului pînă în a evita orice podoabă, orice stil, exagerînd neutralitatea lui, poate din modestia de care pomeneam. Edgar Papu părea chiar că nu are stil, sau talent (cum se spune), într-atîta avea conştiinţă. Şi iată că acum îi găsim proza în întregime falsificată de teza pe care o are de susţinut: în condiţiile edificării socialiste a patriei noastre, optimismul, spiritul şi sensul optimist al creaţiei artistice sînt, cu atît mai mult,

realităţi intrinseci ale literaturii. Respectul faţă de adevărul vieţii, de care nicicînd nu au făcut abstracţie artiştii autentici, presupune prezenţa optimismului în structura operei de artă“. Înainte de acest citat, pe care - din păcate - nu l-am inventat, se află un nume... Baudelaire! Scopul unei astfel de proze îl aflăm într-un paragraf anterior. Ca şi în articolul împotriva „încifrării“, această chemare la ordine este menită să lovească în noile curente literare din România care se îndepărtează de la matca „sănătoasă”.

Să-l ascultăm din nou pe Edgar Papu care, după ce afirmă că toţi clasicii şi scriitorii români însemnaţi au dat dovadă de aceeaşi încredere „faţă de armonia intrinsecă a lumii” ca şi Eminescu (?!), avertizează: „Iată ce mă face să afirm că unii scriitori de astăzi, înclinaţi să aştearnă un definitiv văl îndoliat asupra existenţei, îşi găsesc astfel o replică zdrobitoare în toată familia ilustrelor genii din trecutul îndepărtat sau apropiat, cărora filtrul timpului le-a certificat o nedezminţită valoare”. În asemenea condiţii, cum să ne mai luptăm cu „filtrul vremii”, şi cu „replica zdrobitoare” şi cu „familia geniilor ilustre” din toate trecuturile şi „apropiate” şi „îndepărtate” şi cu „nedezminţita valoare”? Şi, mai ales, cum să luptăm cu... Eminescu vesel, în fond şi în aparenţă... contrariat? Dacă şi *Infernul* lui Dante devine, la Edgar Papu, un tărîm optimist, e mai înţelept să părăsim lupta.

Edgar Papu nu merge pînă într-acolo încît să nege existenţa unui anumit curent „pesimist” printre scriitori sau gînditori. Dar numai la cei mici. Pesimismul fiind dovada... lipsei de maturitate. Sau cum spune singur:.. ”Pesimismul exprimă, în cele mai frecvente cazuri, imaturitate, grabă şi lipsă de reflecţie serioasă". Drept care, toate s-au rezolvat. Kierkegaard era grăbit, Kafka nu era matur, Pascal nu ştia să gîndească, iar Baudelaire, nu mai ştim ce făcea, probabil toate la un loc.

E simplu nu-i aşa?

Nu e simplu, e trist. Deoarece nu de o atitudine literară („optimistă” sau „pesimistă”) e vorba aici, fiecare putînd să aibă adepţii ei. Ci de ceea ce a fost săvîrşit împotriva literaturii române, în numele optimismului obligatoriu, timp de douăzeci de ani şi ceva. Edgar Papu ştie foarte bine acest lucru, l-a trăit, l-a suferit. Numai o amnezie ar putea explica cele ce i se întîmplă acum. O amnezie a conştiinţei? E cel mai trist de închipuit pentru Edgar Papu.

* * *

Un alt scriitor, mai tînăr, îşi caută „străMoşii veseli“. E vorba de Alexandru Ivasiuc în care văzusem una din speranţele tinerei proze româneşti. E drept că acea „cunoaştere de noapte” pe care o practică în volum, nu are nimic de a face cu veselia de la gazetă. Drept care, asistăm din nou la un caz. Alexandru Ivasiuc şi-a făcut apariţia în publicistică - să-i zicem politică - prin analize oarecum pertinente asupra operelor de tinereţe ale lui Marx. Într-un peisagiu atît de văduvit de orice cultură marxistă, ca cel din România, asemenea analize erau nu numai inedite, dar s-ar fi putut dovedi, pînă la un punct, chiar şi rodnice. Nu împărtăşim, în nici un fel, entuziasmul marxologilor, marxienilor şi marxiştilor pentru scrierile de tinereţe ale lui Marx, şi nici pentru Marx în general, dar ar putea fi interesant ca, din mumie dogmatizată, Marx să fie despărţit de aberaţiile concepute în numele lui, „demarxizat“ în măsura posibilului.

Prins în viitoarea publicistică, Alexandru Ivasiuc a părut că renunţă, destul de repede, la proiectul iniţial pentru a se lansa în frazeologia de partid, prea puţin deosebită de cea întreţinută de semnatari necunoscuţi (sau prea cunoscuţi!). Apoi, brusc, a anunţat că renunţă să lupte la ziar, şi ne-am gîndit că, întorcîndu-se la unelte, scriitorul nu poate decît să cîştige de pe urma unei asemenea hotărîri, născută sau nu

din dezamăgire. Şi iată-l, de mai multă vreme, revenit în angajamentele gazetăreşti. Şi în căutare de strămoşi... Pentru umanism şi bună dispoziţie. Deoarece, de cînd cultura a ieşit din mînăstire, Alexandru Ivasiuc descoperă în ea numai poftă de viaţă şi de petrecere. De la Rabelais la Condillac, trecînd - bineînţeles - prin Voltaire, totul duce, din bună dispoziţie în bună dispoziţie, la... Marx. Iar procesul acesta de ascensiune optimistă, nu pare a cunoaşte excepţii. Anti-călugării, „civilii spiritului", ocupă scena istoriei de pe care, spre mai marea comoditate a expunerii, au fost măturaţi neliniştiţii, făuritorii de filozofie, poeţii, scriitorii întrebării. Cu toţii... la mînăstire!

Aceasta, pentru strămoşii îndepărtaţi. Pentru strămoşii apropiaţi, Alexandru Ivasiuc alege un prototip neaoş: pe Mihai Ralea. Din mai multe motive. Vom reţine numai trei, determinate: pentru că era vesel, pentru că avea un „scepticism sănătos", pentru că, „totdeauna spre stînga", a mers „în mod firesc spre apropierea şi identificarea cu partidul comunist". Mihai Ralea, a cărui agilitate nu poate fi dezminţită, dar care, în ciuda promisiunilor debutului, strălucite, n-a depăşit niciodată acest prag de epicureism intelectual, reprezintă, într-adevăr, un „model" pentru o artă a compromisului în care unii cărturari români au ştiut să exceleze.

Se întîmplă însă că Mihai Ralea păstrase şi o nostalgie a unui alt fel de a fi, cu totul opus stilului de a se pleca sub vremi. Alexandru Ivasiuc n-are noroc cu strămoşul pe care şi l-a ales. Pentru că acesta îi dezminţea, dinainte, toate afirmaţiile, într-un studiu pe care-l scria despre Constantin Stere, în numărul consacrat marelui basarabean de *Viaţa Românească* în 1937. Să-l lăsăm deci pe Mihai Ralea să-i răspundă lui Alexandru Ivasiuc.

Să începem cu ce e mai elementar, cu „mersul, în mod firesc spre apropierea şi identificarea cu partidul comunist". Acest „mers" a existat. Dar nu firesc, nu din convingere, ci

din oportunism. (Va putea fi măsurat cîndva oportunismul lui Ralea?). Altfel, cum l-ar fi apărat Mihai Ralea pe Constantin Stere de învinuirea de bolşevism, după cum urmează: „S-a vorbit şi se tot vorbeşte cu o uşurinţă beoţiană de bolşevismul lui C. Stere. Dar există oare teoretician care să fi arătat mai clar imposibilitatea industriei mari şi a socialismului la noi; există oare om politic care, cerînd creaţiunea unei mici proprietăţi ţărăneşti, să ofere un dig mai serios anarhiei bolşevice”...? Aceasta, pentru... „mersul” firesc. Cînd n-a fost în firea lui Mihai Ralea? Cînd îl apăra pe Stere de învinuirea de bolşevism, sau cînd se „identifica”, de voie, de nevoie, cu Partidul?

Cît despre strămoşul „vesel”, să lăsăm, iarăşi, textele să vorbească. Dacă Mihai Ralea admiră pe Constantin Stere, este pentru „firea lui tragică şi metafizică”, fire ce intră în conflict cu „psihologia frivolă, optimistă, uşuratecă a mediului românesc din vremea lui“. Şi nu numai din vremea lui. Mihai Ralea pune pe firea orăşanului - și nu a ţăranului - acest diagnostic sever ce avea să fie, peste timp, al propriei sale boli: „Există în educaţia noastră morală multă comoditate şi, trebuie să am curajul vorbelor, multă laşitate. Impregnată, secole de-a rîndul, cu mentalitatea Bizanţului, această floare otrăvită a decadenţei greco-romane, acest cîntec de lebădă al antichităţii, poporul nostru a cunoscut prea puţin duritatea caracterului ori rectitudinea conştiinţei. Epicurei veşnic nesatisfăcuţi, căutăm să ne adaptăm la orice situaţie, numai ca rezultatul să ne aducă un profit. Instrumentul nostru ca şi acela al maeştrilor de la care l-am învăţat este compromisul. Orăşanul nostru e majoritar din fire, merge orbeşte către oficialitate, către autoritate ori putere, numai să i se zvîrle cîteva fărîmituri de la banchetul pe care-l prezidă cei mari“.

Iar scepticismul, pe care Alexandru Ivasiuc îl găseşte „sănătos”, lăudîndu-l la Mihai Ralea, îi apare acestuia ca

paravanul precis al compromisului: „Cîţiva idealişti precoci se agită cu epice proze de revoltă între 20 şi 30 de ani, ca să capituleze lamentabil după acest prag. Individualităţile se domesticesc aici: indignarea se transformă în indulgent surîs, revolta face loc unei dulci filozofii sceptice, după care totul e permis, pentru ca în această toleranţă generală să intre, furişate sau obraznice, şi propriile tale murdării. Şi, credeţi-mă, e nevoie de mult, tare mult scepticism pentru turpitudinile unora“.

Ca reacţie faţă de acest „scepticism”, Mihai Ralea îşi face din C. Stere o pildă pe care, de altminteri, n-o va urma, şi scrie: „Ceea ce e mai însemnat însă pentru mine, e aspectul patetic al vieţii sale. Românii noştri trăiesc fără grandoare, fără risc, fără fior demonic. Eroismul şi mucenicia nu-i atrag”.

Nu ne interesează aici dacă Mihai Ralea este sau nu prea sever, în acest diagnostic, dacă are dreptate sau nu, ci faptul că el dezminte pe cel care l-a ales drept strămoş spiritual, în toate punctele argumentaţiei: el denunţă veselia şi optimismul (vezi firea tragică, metafizică şi patetică a lui Stere, opusă psihologiei frivole a mediului românesc), scepticismul „sănătos”, de fapt paravan pentru compromis, cum şi mersul firesc spre comunism, atunci cînd pomeneşte de digul împotriva anarhiei bolşevice.

Pînă şi Mihai Ralea se pune de-a curmezişul „bunei dispoziţii” a emului său risipitor, Alexandru Ivasiuc.

* * *

În sfîrşit, al treilea mag al optimismului: Nicolae Balotă. Şi la el mutaţia din timpul din urmă este neaşteptată. Şi la el contradicţiile dintre ce scrie la „carte” şi ce scrie la „gazetă” sînt flagrante. Imediat ce se află în paginile *Scînteii*, autorii cei mai personali îşi părăsesc şi stilul şi viziunea pentru a se îmbrăca în veştmintele cenuşii de

rigoare. Limba moartă e ca un bilet de liberă trecere, de care se servesc toţi pentru a exprima adevăruri oficiale. Dacă n-ar fi semnătura, desfidem pe oricine să recunoască în articolele sale umaniste (punem „umanismul” între ghilimelele socialismului, aşa cum a fost, şi mai e încă trăit în România) pe eseistul rafinat care este Nicolae Balotă. Într-atîta, încît la primul articol, în ciuda acestei semnături, am şovăit: ne aflam, poate, în faţa unei erori de tipar. N-aveam dreptate, şi articolele următoare ne-au lămurit: greşeala nu era de tipar, ci de conştiinţă. Stilul are şi el tîlcul lui; dacă limba este moartă, înseamnă că noţiunile, conceptele pe care le vehiculează sînt şi ele moarte de mult, că cel ce încearcă - împotriva firii şi vocaţiei lui - să le reînvie, nu are nici o clipă de încredere în ele; că, din motive pe care ne e greu şi penibil să ni le explicăm, scriind astfel, el ştie prea bine ce fel de pată intelectuală pune pe întreaga-i operă; şi mai ştie cel puţin de la Lautreamont încoace că nimic n-o poate spăla. Atunci, scriitorul se camuflează în spatele cuvintelor de care se slujeşte, ca spre a se face nevăzut. În acelaşi timp însă, odată trecut acest prag al măsluirii, nu mai există nici limite nici pudoare. Ceea ce explică faptul că un Nicolae Balotă poate încerca să ne înveţe ce este literatura, într-un articol care renunţă la prestigiul lui de articol literar. El poate să afirme în mod făţarnic că scriitorul, iubitor de cuvînt, prin însăşi menirea lui, trebuie să fie un apărător al limbajului, într-un articol în care pune cuvintele să spună contrariul lor, poate ataca estetismul ca atitudine axiologică eronată, într-un articol ce reprezintă o sfidare adusă condiţiei etice a scriitorului.

Poate alege pentru a dovedi puterea cuvîntului şi lupta dusă de tirani împotriva lui, exemplul îndepărtat al nazismului, ignorîndu-l pe cel, infinit mai aproape de el, al Cehoslovaciei. Pentru ca totul să se termine cu genul de fraze pe care ni l-a dăruit din plin, pînă la sufocare, lunga

perioadă a realismului socialist. Cu noul umanism, omul nou, partidul nou şi totul din ce în ce mai nou, pe măsură ce era repetat în anii cînd Nicolae Balotă prefera tăcerea şi închisoarea unei mascarade la care se supune acum de bună voie.

De fapt, nu se poate răspunde nimic lui Nicolae Balotă pentru că nu el vorbeşte, sau ceea ce studiile sale ne lăsaseră să credem că este. Momentul însă pe care-l oglindeşte este grav. Deoarece vechile noţiuni compromise tind să prindă iarăşi viaţă, tocmai prin acei scriitori a căror apariţie în literatură trebuia să însemne - şi a însemnat, la început - înmormîntarea lor. Optimismul acesta, veselia aceasta, întreg acest „etos al încrederii", pot să ducă departe. Şi poate n-ar fi inutil să ne amintim, şi să amintim, la ce au dus, într-un trecut destul de apropiat, pe cîţiva dintre bunii scriitori români. Amnezia fiind acum tot atît de obişnuită în România ca şi metamorfoza, e bine să reactualizăm o antologie cu putinţă a veseliei, optimismului şi etosului dintr-un ieri care, altfel, din lipsă de memorie, riscă să se prelungească şi mîine. Ca să se ştie la ce poate ajunge un scriitor care scrie cu vorbe - iar nu cu cuvinte - în care nu crede.

„Veselie"? N-avem decît să revenim spre George Călinescu. Cine va pretinde că G. Călinescu nu era un scriitor de talent? Nu e mai puţin adevărat că G. Călinescu ne avertiza, pe vremea realismului socialist, că „Tristeţea este stearpă", în următoarele versuri de neuitat:

În nouri, ca profeţii, să nu stai niciodată,
Nu te răzni de-ai tăi,
Tristeţea este stearpă, iar fapta lăudată,
Voios să cînţi prin văi.
Fii fraţilor tăi pildă, de eşti cu-nvăţătura,
De mari isprăvi te-apucă,
Pe cremenea cea tare fă loc de arătură

Şi mlaştine usucă.
Pădurea nu te-nşele cu plînsetele-i vane,
Înfige'n trunchi toporul,
Cuptorul înroşeşte, fă secere, ciocane,
Pentru întreg poporul.
În loc să-nalţi cu spada, sălbatec călăreţ,
Spre cer un osuariu,
Tractorul ia de hăţuri şi fi-vei mai măreţ
Decît trufaşul Dariu.

La aceeaşi epocă, Nina Cassian, împărtăşea vocaţia optimismului îndîrjit, trecînd pe străzile care au fost martore „*la ale lui Gheorghiu-Dej cuvinte, la fapta lui din toate mai înaltă*", sau făcînd o vizită la „colectivă".

Îţi spun bună seara, tovarăşe preşedinte şi dumitale directore SMT
Nu înşir viaţa voastră, căci nu-s poet epic-păcat:
Ce carte ar ieşi! De citit pe nerăsuflate!

Sau, îşi amintea de trecutul în care: „*scriam pe zid, dîrz, lozinca de partid*".

Omul nou - să nu uităm! - încă de pe atunci construia. Provocînd entuziasmul tuturor poeţilor, chiar şi al unui poet suprarealist ca Virgil Teodorescu, care cînta astfel Canalul Dunărea-Marea Neagră, imensul lagăr de concentrare în care se făurea „omul nou". Citäm:

Azi Dobrogea strivita, întunecata vatră
În care albe drumuri de apă se deschid
E o matcă de lumină săpată de partid
Prin lupte lungi, în fundul mormanelor de piatră
.....
Şi mii de constelaţii parcă-şi răsfrîng în mare
Puternicele osii de flacără aprinsă

Înconjurînd canalul cu marele lor ring
Par toate-nflăcărate de braţul lui - trecînd
Prin zeci de mii de braţe, unite într-un gînd
Şi ele-n veci vor arde: lumini ce nu se sting!

Ca să nu mai vorbim de atotputernicul Mihai Beniuc care ne avertiza: „*Eu voi fi - se cere nu se cere - toboşar al timpurilor noi*“. S-a cerut, sau nu s-a cerut, a fost. Şi ar vrea să revină. Dovadă este că acum dă iar lecţii de „etică poetică” - se poartă mult etica în clipa de faţă - în *Scînteia*, tinzînd să-şi regăsească statutul de ciocîrlie, după o trecere prin purgatoriul liberalizării: *Cucuvaie fost-am pînă ieri, iar de astăzi iată-s ciocîrlie*. Şi el era voios, ca tot românul, în vremea stalinismului:

Bătrîni ce cu mîndrie poartă
Lumina anilor în plete,
Bărbaţi voinici, stăpîni pe soartă,
Şi mame, şi copii şi fete
Cu pieptul plin de bucurie
Pe tot cuprinsul românesc
Voioşi îţi cîntă slavă ţie
Partid al celor ce muncesc.

Iată care sînt adevăratele rădăcini ale veseliei, ale optimismului şi ale etosului încrederii.

5 aprilie 1970

Dacă fiica lui Stalin, Svetlana Alliluyeva, nu părea, în prima sa carte (*Douăzeci de scrisori către un prieten*) că-şi face tatăl răspunzător de întreaga monstruozitate a regimului comunist, era din motive destul de lesne de înţeles, care însă se pare că n-au fost înţelese. Aşa încît revine asupra lor, într-un al doilea volum, apărut recent, într-un singur an.

Mai întîi, cele douăzeci de scrisori fuseseră scrise pe cînd autoarea se afla încă în Uniunea Sovietică, unde, după cum ştim, atenuezi adevărul - cînd nu te cheamă Soljeniţîn - pînă şi într-un manuscris de sertar. Apoi, chiar dacă-l ura pe tatăl ei cu un dezgust ce creştea pe măsură ce dezvăluirile asupra lui o încolţeau (ea n-a aflat decît la 16 ani, printr-o mătuşă revenită dintr-un lagăr despre sinuciderea mamei ei), chiar dacă descoperea astfel în el un tiran hidos, lupta cu ea însăşi pentru a-şi interzice să judece. Odată convertită la creştinism - spre această convertire o va duce prietenia cu Siniavski -, îi vine şi mai greu să condamne. „în timp ce scriam cele douăzeci de scrisori - îşi aminteşte ea - stăruiau în mine cuvintele preotului care mă botezase: «Nu-ţi judeca tatăl. S-a urcat prea. Sus şi nimic n-a mai rămas din gloria lui. Acum a fost judecat în altă parte. Dumnezeu egalizează toate şi ştie să judece. Dar nu dumneata, care eşti fata lui, trebuie s-o faci»". „M-am străduit deci să nu judec ci numai să arăt cum tatăl meu fusese distrus de forţa căreia îşi consacrase existenţa". Totuşi judecata există, cu sfîşierea ei. Evocîndu-şi copilăria, Svetlana o spune, cu acel inimitabil accent de adevăr care nu înşeală: „Zidurile Kremlinului în jurul meu. Poliţia secretă la bucătărie, la şcoală, acasă. Şi un om golit de orice viaţă, singuratec, care rupsese legăturile cu lumea întreagă şi care, cu ajutorul cîtorva complici, transformase ţara întreagă într-o închisoare în care oricine gîndea, cîtuşi de puţin, era asasinat, un om care provoca teroarea şi era urît de milioane şi milioane de oameni: tatăl meu. Vai, dacă destinul m-ar fi făcut să mă nasc în altă casă, în aceea a vreunui cizmar din Georgia... Mult mai firesc mi-ar fi fost să urăsc de departe pe acest tiran, Partidul său, frazele sale, faptele sale... Dar eram fata lui, mai mult, copilul lui preferat şi, timp de 27 de ani, am fost martoră deteriorării spiritului său, urmărind, zi de zi, cum orice urmă de omenie

îl părăseşte, cum se transformă în monumentul sinistru pe care şi-l ridica lui însuşi".

Dacă ruperea definitivă de tatăl ei, simbolizată şi de faptul că ia numele mamei ei, Alliluyeva, n-ar fi fost însoţită la Svetlana de o durere atît de puternică, n-ar fi însemnat calvarul pe care-l putem urmări în cele două cărţi pe care le-a publicat de cînd e în Occident, lucrurile ar fi fost şi mai simple şi mai urîte. În familia lui Stalin, monstruozitatea s-ar fi transmis ereditar, copilul găsind normal să-şi deteste părintele. Ce este de neuitat în cazul Svetlanei, nu e că însăşi fiica lui Stalin alege, cum se spune, libertatea, pentru a-şi acuza tatăl într-o clipă în care, de altminteri, „cultul personalităţii" a devenit şi un fel de a scuza comunismul de tarele stalinismului, ci că fiica unui tiran evoluează spre spiritual şi adevăr. De aceea *Într-un singur an* nu reprezintă doar un document politic de prima mînă - atît de important încît Moscova a făcut tot ce-i sta în puteri pentru a-l discredita -, dar şi un document uman care te obligă să crezi în nesfîrşitele posibilităţi de mîntuire ale omului.

Mai există un motiv. Svetlana este convinsă - întîlnindu-se asupra acestui punct cu toţi sociologii serioşi - că Stalin n-a fost decît instrumentul demonic al unei ideologii care conţinea în germene toate formele ei aberante. Afirmaţiile ei despre Lenin trebuie vărsate la dosarul aniversării care se apropie şi cu prilejul căreia se vor revărsa din nou tone de minciuni. Pentru Svetlana, revoluţia din 1917, a fost „o greşeală tragică, fatală". Ea scrie:

„Bazele sistemului de partid unic, temeliile terorii, ale interzicerii sălbatice de a avea o altă părere, au fost puse de Lenin. Toate încercările de a-l dezvinovăţi şi chiar de a face din el un sfînt sînt inutile. Cincizeci de ani de istorie dovedesc contrariul. Stalin n-a descoperit nimic (...) El a primit de la Lenin moştenirea unui regim comunist totalitar a cărui încarnare ideală a devenit, personificînd o putere fără control, întemeiată pe suprimarea a milioane de vieţi

(...) Cînd am înţeles acest lucru, n-am mai putut să dau înapoi şi să închid ochii asupra a ceea ce se petrecea în ţara mea. Ar fi fost uşor să condamn doar stalinismul.... Uşor şi dezgustător. Nu, trebuia să fac altceva. Să-mi dovedesc că viaţa e diferită. Să neg comunismul în totalitatea lui".

Tot atîtea motive pentru ca mărturia fiicei lui Stalin să fie considerată şi drept altceva decît un document de senzaţie facilă.

9 aprilie 1970

Citind interviul pe care Traian Herseni l-a acordat recent gazetei *Tribuna*, mă gîndeam la diferenţa pe care sociologul francez Jules Monnerot o face în ultima sa lucrare *Sociologie de la révolution* între ideologie şi sociologie. Ideologie înseamnă, după el, a transmite boala, sociologie, a o radiografia. N-ar mai trebui să vorbim de Traian Herseni ca de un sociolog, ci numai ca de un ideolog. Atunci cînd afirmă că unica soluţie şi perspectivă a omenirii este comunismul, Traian Herseni demisionează din sociologie pentru a intra în utopie. Pentru a ne prezenta argumente de acest gen: „În comunism, oamenii vor fi mai buni decît noi, pentru că vor avea mai puţine motive să fie răi". Frază care n-are nimic de a face cu ştiinţa şi nici măcar cu bunul simţ. Numai un credincios o poate rosti fără a înfrunta riscurile variate ale ridicolului. De altminteri, în finalul interviului său, Traian Herseni vorbeşte despre „conversiunea" sa în termeni de îndoială şi frămîntare metafizică. Ceea ce pare cel puţin curios la sfîrşitul atîtor teorii despre desacralizarea şi demitizarea omului modern. Traian Herseni, dacă este sincer, ne dovedeşte, dimpotrivă, că prin comunism s-a încercat de fapt o deplasare a mitului. Dumnezeu a fost înlocuit cu Mîine şi acest mîine întîrziind la întîlnirea proiectată, paradisul necoborînd, cum ar fi trebuit, pe

pământ, după apocalipsul revoluţiei, amînarea periodică devine singura posibilitate de supravieţuire a iluziei.

Ne-am oprit de altminteri la acest interviu tocmai pentru că oglindeşte la modul exemplar nivelul de religie degradată specific ideologiei comuniste. N-are importanţă dacă aici credinţa se exprimă în termeni ştiinţifici, e un camuflaj şi nimic altceva. Un comunist nu se poate atinge de prezent şi nu ia lecţii de la trecut, el face saltul în credinţă care-i îngăduia lui Troţki să afirme, fără umbră de umor, despre omul comunist al viitorului că va fi:

„mai tare, mai perspicace, mai fin. Trupul lui va fi mai armonios, mişcările sale mai ritmice, vocea sa mai muzicală. Media umană se va ridica la nivelul lui Aristotel, lui Goethe, lui Marx. Şi, pe deasupra acestei linii de culmi, se vor înălţa noi piscuri".

Dar între optimismul delirant al lui Troţki şi cel practicat acum metodic de Traian Herseni, s-au întîmplat nişte evenimente care ar fi trebuit să deschidă ochii tuturor, deci şi sociologilor. Comunismul a fost instaurat în Rusia, exportat cu armele în jumătate din Europa şi a dispus de tot timpul necesar pentru a-şi desfăşura demonstrativ metodele: procesul politic, genocidul, deportările, lagărele, clinicile psihiatrice. Au fost reactualizate şi extinse mijloacele prin care şi-au asigurat stăpînirea ţarii Rusiei, de la Ivan cel Groaznic pînă la Nicolae al II-lea, şi au fost, în schimb, dezminţite toate prevederile marxiste şi leniniste: Sovietele n-au nici o putere în Rusia, distrugerea proprietăţii particulare - care joacă în marxism rolul păcatului originar - n-a anulat exploatarea omului de către om, ci a întărit-o, Rusia fiind singura societate în care afirmaţia lui Marx „clasa ce controlează mijloacele de producţie deţine puterea politică efectivă" se adevereşte în fapte. În Rusia, ca şi în ţările în care a fost exportat comunismul, clasa ce controlează mijloacele de producţie, deţine puterea politică efectivă, iar exploatarea dăinuie,

ceea ce demonstrează că poate exista exploatare a muncii în sensul marxist al cuvîntului şi, în acelaşi timp, abolire a proprietăţii particulare juridice. Sau, şi mai clar: cei care comandă aparatul de stat storc plus valuta şi hotărăsc, în acelaşi timp, şi felul în care va fi întrebuinţată. Toate prevederile marxiste au fost răsturnate şi totuşi un sociolog poate trece peste această dezminţire flagrantă a faptelor spre a reafirma valoarea utopică a comunismului. Înainte de a se „converti “ şi el la comunism, Aragon vorbea, profetizîndu-şi singur viitorul statut, despre intelectuali ca despre nişte „cavaleri ai erorii”. Eroarea secolului nostru poartă un nume: ideologia.

Premisele unei astfel de atitudini le putem de altminteri afla la Marx el însuşi care îşi depunea mai întîi concluziile şi numai apoi încerca să le justifice. Desigur Marx nu era Lenin, şi mai puţin Stalin. Dar elementele de dogmă puteau fi găsite în marxism - înlăturînd în schimb pe cele cu veleităţi democratice - pentru a fi transformate în dictatură de Lenin, în despotism de tip oriental de Stalin. Operaţie care n-a fost posibilă decît prin absenţa de rigoare ştiinţifică a marxismului care a însemnat, înainte de toate, o reactualizare şi, în acelaşi timp, o degradare a miturilor. Sau, pentru a reveni în sfîrşit spre un sociolog adevărat, Jules Monnerot:

„Marx nu era nici un savant, nici un filozof deoarece proiectul său fundamental, nu consta în a fi adevărat, ci, mai înainte, în a fi crezut. Caracterul pseudo-ştiinţific al operei sale, formele exterioare pe care le împrumută economiei politice au drept funcţie să forţeze credibilitatea: această afectare de ştiinţă nu este decît un camuflaj al credinţei”.

Marx poate fi deci numit de Monnerot un „Mahomet al unei vremi în care cuvintele tipografice înlocuiesc pe cavalerii profetului”. De altminteri, atunci cînd faptele îl rechemau pe Marx la ordine, el refuza să le înregistreze. De

pildă triumful lui Napoleon al III-lea infirmă speranţele şi teoriile lui Marx, care răspunde nu prin argumente ci prin pamfletul *18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte*. Pareto, în *Tratatul de Sociologie generală*, definea astfel pe intelectuali: „aceia care vor să supună practica concluziilor pe care le trag din unele principii ale lor“.

Monnerot care aminteşte această definiţie a lui Pareto insistă, pe drept cuvînt, asupra faptului că Marx a fost tipul însuşi al intelectualului astfel stigmatizat de Pareto.

Oricare intelectual comunist imită arhetipul dat. Dacă dezbărăm comunismul de camuflajul ştiinţific şi economic, aflăm acel cunoscut amalgam de milenarism, de primitivism, de secularism, de escatologie impură, de optimism metafizic şi moral care-l fac pe Monnerot să afirme că „sociologia revoluţiilor poate fi studiată şi pornind de la istoria religiilor”.

În această formă fals religioasă care este comunismul, misticismul se confundă cu reaua credinţă. Care-ţi îngăduie, ca în interviul lui Traian Herseni să ignori evidenţele, să afirmi că mîine contradicţiile şi antagonismele, care definesc azi o societate ce pretinde c-a ajuns în faza socialismului, vor dispărea ca prin farmec pe pragul miraculos al comunismului. Atunci oamenii vor fi buni pentru că nu vor mai avea motive să fie răi! Trecînd din sociologie în ideologie, Traian Herseni a făcut saltul în mistica degradată. Sau poate numai în oportunism. Aşteptăm, pentru a ne da seama, care din aceste două ipoteze este reală, cartea pe care ar putea-o scrie despre „conversiunea sa“. Şi pentru care i-am putea propune chiar un titlu: „Cavalerul erorii”.

12 aprilie 1070

Odată cu studiul, sau mai curînd profeţia, *Uniunea Sovietică va supravieţui ea oare în 1984*?, Andrei Amalrik,

în care prefaţatorul cărţii, Alain Besançon vede pe singurul urmaş în Rusia de azi al lui Ceadaaev, ne oferă un document diferit de toate cele apărute pînă acum, prin tonul ştiinţific, sec, implacabil. Într-o literatură a lacrimilor, intervine, odată cu el, constatul.

Născut la Moscova, în 1938, Andrei Amalrik, fiul unui istoric, a făcut el însuşi studii de istorie la universitatea din capitala sovietică, de unde a fost exclus pentru vederile sale neconformiste asupra începuturilor statului rusesc. Pentru piesele sale de teatru, niciodată reprezentate, e condamnat la doi ani şi jumătate de exil în Siberia. Liberat înainte de termen, se întoarce la Moscova, devine gazetar, dar manifestînd pentru Biafra, e dat afară de la agenţia *Novosti*, şi, în aşteptarea unei noi arestări, cultivă zarzavaturi…

De la primele rînduri, Amalrik explică sau răspunde la întrebarea conţinută în titlul cărţii:

„Acum vreo zece ani, am început o lucrare asupra Rusiei Kievului. Din motive independente de voinţa mea, a trebuit să-mi întrerup cercetările asupra începuturilor Statului rusesc. Sper acum să-mi primesc răsplata înzecită ca istoric, devenind martorul sfîrşitului acestui stat”.

De ce crede Amalrik într-un deznodămînt catastrofic pentru care a ales, cu ştiinţă sau nu, data cărţii lui Orwell, *1984*? Pentru că în faţa opoziţiei, mai mult sau mai puţin embrionare a inteligheţiei, puterea n-a avut şi n-are decît un singur reflex, autoconservarea.

„S-ar părea c-am ajuns la punctul în care conceptul de putere n-are nici o legătură cu vreo doctrină, sau cu personalitatea vreunui conducător, sau cu tradiţia, ci doar cu puterea ca atare (…) Singurul scop al unui astfel de regim, cel puţin în politica internă, este autoconservarea nu a regimului, ci a elitei birocratice”.

În acest context, liberalizarea de după moartea lui Stalin n-a fost rezultatul unei voinţe de reforme, ea a izvorît doar

dintr-un „proces de decreptitudine“. Opoziţia intelectuală, bizuindu-se pe ideile de libertate, de respect al drepturilor individuale, de democraţie, nu poate avea vreo influenţă asupra păturilor populare, deoarece, chiar nemulţumit, poporul rus n-are acces la astfel de idei. Acest popor, după Amalrik, e sensibil doar la forţă şi dreptate. Dar „dreptatea”, aşa cum este înţeleasă în Rusia, reprezintă aspectul cel mai distrugător al psihologiei colective.

„În practică, ideea dreptăţii se traduce astfel: nimeni să nu trăiască mai bine decît mine”.

Dacă mai adăugăm - şi Amalrik o face - că în Rusia libertatea este sinonimă cu anarhia, că proletarizarea mediului rural a dus la ruperea de vechile tradiţii, că dispariţia creştinismului a însemnat şi dispariţia oricărei alte morale decît aceea de clasă (binele este ceea ce conducerea decretează în clipa de faţă c-ar trebui să fie bine), ne aflăm deci în faţa situaţiei următoare: o mişcare constructivă a păturii intelectuale, destul de slabă, o mişcare distructivă a păturilor de jos, eminamente anarhică, şi o dorinţă statornică a puterii, în defensivă, ca lucrurile să continue ca în trecut, împletită din dorinţa de a păstra privilegiile şi dintr-o totală carenţă a imaginaţiei. După Amalrik deci condiţiile care au provocat revoluţia rusească sînt reunite, în afară de una: războiul care liberează forţele antagoniste. Amalrik socoteşte că un război inevitabil cu China - şi trecem peste argumentaţia prin care vrea să demonstreze această inevitabilitate, deoarece profeţiile cu greu pot fi justificate prin analize - se va produce pînă în 1984 şi va duce la dezagregarea totală a federaţiei actuale, la explozia Uniunii Sovietice şi la răsturnarea regimurilor comuniste din răsăritul Europei. Violenţa va fi fără precedent, deoarece în Uniunea Sovietică progresul ştiinţific n-a făcut decît să sape contrastele şi să facă şi mai precar echilibrul dintre forţele de civilizaţie şi o

masă amorfă care nu s-a bucurat niciodată de beneficiile acestei civilizaţii.

„Rachete sovietice au ajuns în lună, dar în satul în care trăiesc, cartofii se culeg mai departe cu mîna... După căderea Imperiului roman, caprele păşteau în forum după cum pasc, azi, sub ferestrele mele, în satul Akulovo".

Studiul atît de sumbru al lui Amalrik se bucură, cum spuneam, de o prefaţă poate şi mai sumbră, a lui Alain Besançon, autorul unei remarcabile lucrări *Le Tsarevitch immolé*, în care încerca, cu rezultate uneori surprinzătoare, un fel de psihanaliză a istoriei Rusiei. Prefaţa de acum este, de fapt, un mic eseu, substanţial şi amar, asupra rădăcinilor stării actuale din Uniunea Sovietică.

Cea mai apropiată dintre aceste rădăcini e şi atît de evidentă încît nu ne vom mai opri asupra ei: Lenin. Pentru celelalte, mai adînci, împlîntate încă de pe vremea unui Ivan Kalita, Besançon se întîlneşte, în descriere, cu diagnosticele de acum peste un secol ale Marchizului de Custine şi Karl Marx, dar mai ales cu concluziile lui Jules Monnerot a cărei *Sociologie a revoluţiei*, va rămîne, încă mult timp, studiul de bază pentru împlîntarea marxismului pe pămîntul Rusiei.

Ca şi Jules Monnerot, Alain Besançon vede în lipsa feudalităţii autentice în Rusia motivul determinant pentru care ideea de libertate nu s-a putut niciodată împămînteni. Libertăţile, o ştim, au avut o origină aristocratică, ori Rusia a fost lipsită de o adevărată aristocraţie de origine feudală; atunci cînd începuse să se alcătuiască a fost dezorganizată de Ivan cel Groaznic. De atunci, poporul rus a preferat „egalitatea în sclavie", libertăţii asociate noţiunii de privilegiu. Ori de cîte ori s-a încercat o ierarhizare a societăţii ruseşti, ca la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, de exemplu, cînd elitele ar fi putut să sporească, iar privilegiile să fie acordate unor pături sociale mai vaste, aşa cum s-a

petrecut în Occident, sentimentul moral al rusului s-a simţit jignit şi a opus ideii de libertate, pe aceea de egalitate.

Dar feudalitatea a însemnat şi contract, lege. Or, există la ruşi, şi Alain Besançon reia această constatare după Vladimir Weidlé, o frică statornică de drept, de normă. Dreptului, rusul i-a opus dreptatea (nimeni să nu posede mai mult decît semenul său), concretizată în „mirul" rusesc, apoi în socialism. Ceea ce nu împiedică faptul că în socialism privilegiile sînt exorbitante, dar, pe o parte, sînt ascunse, iar pe de alta provin din mărinimia stăpînirii, nu sînt rezultatul unui contract, unei norme.

Respingînd justiţia, gîndirea rusească a căutat o dreptate care să nu fie prizonieră a legii, care să depindă mai curînd de buna graţie, a lui Dumnezeu, sau a Ţarului. De aici decurge, după Alain Besançon, o altă trăsătură a revoltatului rus, un fel de eroism resemnat.

„Ce importanţă are dacă lumea este Sodoma din clipa în care în această lume rămîne un singur om drept, care să mărturisească? Şi poate chiar că e bine ca lumea aceasta să fie Sodoma pentru a da naştere celui drept".

La limita extremă, Alain Besançon surprinde un fel de complicitate între cel drept şi opresorul său, ca „o supunere faţă de tenebre pentru ca lumina să poată străluci şi mai tare". Acestei atitudini pe care o defineşte ca pe „un fel de masochism sub camuflaj creştin", Besançon îi opune luciditatea lui Amalrik:

„Pagina aceasta este excepţională, aproape unică, în care Amalrik denunţă, împotriva tradiţiei ţării sale, păcatele nivelatoare şi nocivitatea dreptăţii distributive şi sumare ce se disimulează sub aspectul nobil al dreptăţii concepută ca un har, a acestei ucigătoare *rasprava* în care s-a transformat, pînă la sfîrşit, *pravda*.

Pe cît este de pasionată demonstraţia lui Besançon, pe atît ar fi de primejdios s-o împingem, printr-un comentariu adăugit, pînă la ultimele ei consecinţe. Dacă trecutul unui

neam nu-i explică numai prezentul ci-i prefigurează definitiv viitorul, atunci, în determinismul cel mai total, libertatea nu mai are ce căuta.

Indiferent ce tradiţii continuă - şi continuă desigur şi pe aceea a Decembriştilor, şi pe aceea a unicului om drept care străluceşte în tenebrele Sodomei - trezirea inteligheţiei din Uniunea Sovietică are meritul pe care nici Besançon nu uită să-l sublinieze, de a rupe cu „tirania frazei“ de care vorbea Pasternak, de a face cale întoarsă de la ideologie spre real. Dacă într-adevăr ideologia înseamnă un fel de delir prin care omul se apără de asaltul realului, dacă se exprimă printr-o dementă a vorbelor golite de sens ce se rostogolesc asupra lumii, atunci apariţia acestei opoziţii este în sine semnul unei vindecări. La urma urmei, Besançon nu scrie el însuşi?

„Un delir nu slujeşte decît o dată. Cînd e demistificat, se spulberă”.

Cînd se va transforma în fapt istoric această spulberare? În 1984, ca în Amalrik? Mai devreme, mai tîrziu? N-are sens să ne jucăm de-a prevederile. Un lucru însă este sigur: toate cărţile sosite din Rusia ultimilor ani nu ne vorbesc decît de un singur lucru, pînă la obsesie, de moartea ideologiei.

14 mai 1970

Într-un articol publicat în *România literară* şi intitulat *Două cuvinte despre ediţii şi editori*, criticul Eugen Simion pune cîteva întrebări care ni se par cu atît mai importante cu cît, în ultima vreme, unele reeditări anunţate întîrzie prevederile normale. Aceasta pentru „cît editǎm” - cum spune criticul. Pentru „cum editǎm”, el ne aminteşte cele mai flagrante dintre erorile săvîrşite în reeditarea criticilor. Ediţia din 1966 a *Criticelor* lui Maiorescu apărută fără studiul capital *Poezia română la 1867* (eroare reparată un an mai tîrziu, dar datorită căreia prima ediţie este de

neîntrebuinţat); cărţi de Iorga din care au fost eliminate criticele negative; Sanielevici fără *Morala d-lui Sadoveanu*; Dobrogeanu-Gherea fără *Neo-Iobăgia*, sau absenţe totale ca *Spiritul critic în cultura românească* de Ibrăileanu şi mai ales *Istoria Literaturii române* a lui G. Călinescu despre care s-au scris tone de hîrtie în România, dar pentru retipărirea căreia nu s-a găsit pînă acum cantitatea necesară de hîrtie.

Eugen Simion ne propune cîteva explicaţii care nu reprezintă în spiritul său şi scuze, dimpotrivă. Ar exista o tendinţă de a da o „imagine cît mai frumoasă şi mai justă“ a criticei de ieri, eliminînd toate judecăţile care n-au fost confirmate de posteritate. Concepţie falsă, după cum subliniază pe drept cuvînt Eugen Siraion, un critic fiind tot atît de interesant prin ceea ce respinge ca şi prin ceea ce acceptă, atunci cînd se înşeală ca şi atunci cînd părerea sa este admisă de urmaşi. De altminteri fiecare generaţie literară îşi priveşte altfel strămoşii; nimic nu arată că ea ar avea dreptate iar nu generaţia următoare care, la rîndul ei, va sosi cu o altă viziune şi va supune operele trecutului unor criterii inedite. Doar neînţelegînd deloc relativitatea punctelor de vedere critice, ne-am putea închipui că noi avem neapărat dreptate şi că sîntem hărăziţi să confirmăm sau să infirmăm pe vecie judecăţile înaintaşilor. Chiar şi în cazurile în care greşelile sînt caracterizate - ca la Iorga, tot ce a respins el din literatura română modernă fiind miezul însuşi al acestei literaturi - tot n-avem dreptul să „cenzurăm” post-mortem o astfel de personalitate care nu este mare decît în contradicţiile şi totalitatea ei.

Aici se opreşte pertinenta analiză a lui Eugen Simion. În ce ne priveşte, s-o ducem mai departe, despărţindu-ne de punctul de plecare.

Cenzurarea aceasta post-mortem n-are numai astfel de motive umanitar-literare. Ea a fost ani de zile strict ideologică şi i se întîmplă să redevină. Tot ce contravine ideologiei la putere a trebuit mai întîi epurat, şi, în vremea

din urmă, îndelung explicat, înainte de a fi publicat. De unde obiceiul detestabil al culegerilor antologice care dau naştere unei culturi bazată pe „pagini alese“, pe lacune. De-a lungul liberalizării s-a mai născut în România un alt tip de cultură avînd la temelie comentariile celor cultivaţi. Tot pregătindu-se la nesfîrşit editarea anumitor scriitorii străini sau reeditarea clasicilor români, s-a creat o prăpastie între o elită ce discută prin reviste, cu lux de amănunte şi subtilitate, opere care nu circulă în ţară şi marele public care n-are acces la text ci numai la comentariu. Tot ce poate face „marele public” este să creadă pe cuvînt pe aceşti rafinaţi comentatori avînd acces la cartea străină sau la bibliotecile în care se păstrează cartea autohtonă, să-i creadă pe cuvînt şi să se mîngîie cu impresia c-a citit ceea ce n-a citit. Sau, mult mai frecvent, să se dezintereseze pur şi simplu de aceste dezbateri pe care nu le poate în nici un fel controla. Nu e vina nici a publicului, nici a iniţiaţilor, însă situaţia astfel creată înfundă toate căile culturii.

Se pretinde că acum cultura aparţine celor mulţi, dar niciodată ea n-a fost mai rezervată elitelor. Marele public este considerat de acest tip de regim ca un fel de copil, pe jumătate fragil, pe jumătate imbecil, care nu trebuie iniţiat decît încetul cu încetul în tainele celor mari.

Ni se părea necesar să adăugăm această paranteză la comentariul lui Eugen Simion deoarece dacă el explica din ce motive provin unele omisiuni, nu putea să ne spună, menţinîndu-se în acelaşi registru de argumente, şi cum s-a ajuns să se admită principiul însuşi al omisiunilor.

Zodia, „operelor trunchiate” s-a statornicit în România odată cu domnia comunistă. Cu liberalizarea s-a schimbat doar procentajul, nu însă şi metoda. E desigur un progres, în nici un caz un remediu.

17 mai 1970

Lucrarea istoricului britanic Robert Conquest, *Marea Teroare*, apărută acum şi în traducere franceză, este, fără îndoială, mai mult, altceva decît primul studiu de ansamblu asupra proceselor şi epurărilor staliniste dintre 1930 şi 1939. Cu toate că şi atîta ar fi de ajuns. Punînd cap la cap toate documentele apărute pînă azi, Conquest înlocuieşte deocamdată acele arhive secrete ale Kremlinului care, publicate, ar oglindi în sfîrşit cea mai aberantă dintre catastrofele provocate de mintea omului în secolul nostru.

Dar am spus, *Marea Teroare* e mai mult decît atît. Altfel cum mi-aş explica faptul c-am avut o revelaţie cu toate că citisem, la timpul lor, cele mai multe dintre documentele şi mărturiile pe care-şi bizuie Conquest demonstraţia şi analiza? Cred că *Marea Teroare* corespunde Tratatului demonologic al veacului nostru şi ca atare va rămîne, alături de *1984*, ţipătul cel mai înfricoşător aruncat spre conştiinţa viitorului. Dacă epoca noastră va fi judecată după *Marea Teroare*, va fi inexorabil condamnată. Şi aceasta cu atît mai mult cu cît Robert Conquest înlocuieşte alarma patetică prin cercetarea minuţioasă şi obiectivă care nu înseamnă însă lipsa oricărei judecăţi de valoare. Condamnarea există, ia însă tonul procesului-verbal. E cu atît mai implacabilă? Nu ştiu. Implacabilă era şi înfiorarea lui Bernanos care descoperea în lagărele naziste reapariţia Satanei în lume. Dar el mai putea să creadă atunci că Satana a trecut ca un fulger al răului prin timpul nostru. După *Marea Teroare*, nu mai putem nutri iluzii: Satana s-a statornicit printre noi.

Cartea aceasta de 600 de pagini trebuie citită şi nu poate fi rezumată. Nimic nu înlocuieşte lectura aceasta şi nu voi încerca s-o înlocuiesc. Nu propun aici decît unele fragmente de revelaţii.

Cînd Conquest socoteşte la 20 de milioane cifra victimelor stalinismului - şi socoteala lui este foarte prudentă rămînînd probabil, după cum singur mărturiseşte, inferioară

adevărului - totalul este atît de uluitor încît aproape nu mai impresionează. Atingînd asemenea proporţii, cifrele par, paradoxal, că se golesc de sens. Ele pierd orice substanţă umană şi se refugiază în abstract. Conquest, conştient probabil de această golire de sens prin enormitatea cifrelor, reaminteşte, ori de cîte ori poate, nu numai destinul marilor actori ai dramei, dar şi pe acela, nu mai puţin implacabil al omului de rînd, străduindu-se să pună nu un nume - milioanele merg mînă în mînă cu anonimatul - ci un detaliu, o scenă, o exclamaţie pe fiecare dintre aceste numere ale genocidului. Totuşi, nici aceasta n-ar fi de ajuns. Devenim conştienţi de amploarea catastrofei atunci cînd istoricul englez se întreabă de ce a pus capăt Stalin teroarei sub aspectul ei cel mai spectacular (deoarece sub aspectul pur administrativ mecanismele ei sînt încă vii în Uniunea Sovietică: lagărul şi poliţia politică). Pur şi simplu pentru că epuratorii deveniseră sclavii propriului lor sistem, epurarea ameninţînd să înghită întreaga populaţie în virtutea unui mecanism ce nu mai putea fi oprit. La sfîrşitul Yejovcinei, aproximativ 5% din populaţia Uniunii Sovietice era închisă. La fiecare două zile, Stalin semna o listă cu 30 pînă la 40 de persoane de împuşcat. Din 1937 pînă în 1938, el primise 383 de liste de personalităţi ce urmau să fie executate. Tot la fiecare două zile, fără aprobare specială, dispărea un membru al Comitetului Central, sau un vicepreşedinte al unui Comisariat al Poporului. La al 18-lea Congres al Partidului din martie 1939, din cei 1827 de delegaţi ai Partidului prezenţi la precedentul congres din 1934 nu se mai aflau de faţă decît... 35, adică mai puţin de 2%. Iar din vechiul Comitet Central dispăruseră 55 din cei 71 de membri titulari, şi 60 din 68 de membri supleanţi. Din aceşti 115 absenţi, 98 fuseseră executaţi.

Dar dacă partidul comunist aproape nu mai exista, teroarea lovise şi mai tare în populaţia de rînd. Pentru oricare bolşevic arestat, 8 pînă la 10 sovietici, nemembri de

partid dispăreau la rîndul lor. Robert Conquest are dreptate să insiste asupra acestor victime inocente fiindcă în mai toate lucrările consacrate marilor procese de la Moscova, ele sînt, dacă nu ignorate, cel puţin aruncate pe planul al doilea, slujind drept simplu fundal pentru tragedia şefilor bolşevici. Or - stăruie Conquest - „în ochii celor mai buni bolşevici, cei care nu se aflau în partid nu aveau mai mare importanţă decît sclavii antichităţii pentru Platon“. Nici Troţki, nici Buharin n-au protestat împotriva colectivizării forţate, n-au ridicat glasul la primele procese ale menşevicilor sau socialiştilor revoluţionari. Amîndoi, şi atîţia alţii ca ei care vor deveni apoi victimele sistemului, găseau logic să fie lichidaţi adversarii politici pentru a se consolida partidul împotriva rezistenţei populare. Nu e mai puţin adevărat - constată însă Conquest - că „actele pe care aceşti bolşevici le-au comis în timpul războiului civil, în plină explozie de furie, n-au nimic comun cu crimele îndeplinite cu sînge rece, în cadrul unui sistem de teroare organizată, în timp de pace“.

În focul teroarei, nu mai poate fi vorba de vreo rezistenţă a populaţiei. Acestei populaţii nu i se cere însă supunere, ci complicitate. Denunţul devine piatra de temelie a sistemului. La Kiev, un singur individ denunţă 69 de persoane, la Odessa un altul dă pe mîna poliţiei 230, la Poltava, un membru de partid dă toată organizaţia. Delatorii individuali, fie perverşi, fie idealişti, fie victime transformate în agenţi, sînt dublaţi de o reţea specială de spioni ai N.K.V.D.-ului. Prin metoda denunţului în lanţ, societatea este dezintegrată, încrederea, comunicarea între oameni, distruse. Odată arestat, un inculpat trebuie să furnizeze elementele propriului său proces şi să-şi denunţe complicii imaginari. Un preot armean denunţă pe toţi compatrioţii săi pe care-i înmormîntase în ultimii trei ani. Dar nu oricine are atîta imaginaţie. Un medic din Harkov denunţă, de pildă, pe toţi colegii săi din oraş. Sistemul de

denunţ atinge o fază în care jumătate din populaţia urbană a Uniunii Sovietice se află pe listele poliţiei secrete. Dacă lanţul denunţurilor ar fi continuat în acelaşi ritm, fiecare nouă victimă numind doi pînă la trei complici, valul care ar fi urmat după 1938, cînd 5% din populaţie era închisă, ar fi acoperit 10 pînă la 15%, un al treilea de la 30% pînă la 40%. Cum cei arestaţi se convinseseră că numai denunţarea a cît mai mulţi complici ar putea să aducă la lumină absurditatea epurării, şi începuseră să facă exces de zel în acest sens, se putea prevedea că în cîţiva ani toată populaţia urbană din Rusia va lua drumul închisorilor. Această perspectivă explică de ce faza acută a teroarei a încetat odată cu sacrificarea lui Yejov, nu dintr-o umanizare a sistemului (de fapt Beria transformă metodele lui Yejov, prevăzute pentru o stare de urgenţă, în sistem de guvernămînt) ci pentru că ajunsese, prin mecanismul denunţului, la punctul în care se putea prevedea epuizarea materialului uman. Perspectivă mai grăitoare decît orice statistică şi care fixează teroarei staliniste locul ei aparte în istoria revoluţiilor şi genocidului. Orice comparaţie este astfel anulată: desfăşurindu-se în timp de pace, agravîndu-se pe măsură ce regimul sovietic se stabiliza, acoperind, în faza ei cea mai cruntă, zece ani, iar în faza ei difuză, peste douăzeci de ani, marea teroare nu-şi află în istorie nici un corespondent.

În centrul oricărui tratat de demonologie se află bineînţeles un demon. Presupunem că Stalin va fascina, ca enigmă a răului, pe istoricii viitorului (cei de azi n-au încercat încă, dintr-un fel de inerţie a lipsei de distanţă, descifrarea cuvenită). Nu e mai puţin adevărat că Robert Conquest, ca oricare spirit obiectiv, caută şi găseşte rădăcinile stalinismului, în bolşevism în general, în Lenin, îndeosebi, şi uneori chiar in Troţki. (Cîţi îşi mai aminteau, pînă la el, că la al X-lea Congres al Partidului, Troţki făcuse din denunţarea elementelor ostile „o obligaţie

elementară”?). Dar dacă Lenin, punînd bazele unei birocraţii centralizate şi distrugînd orice tendinţă democratică, deschide drumul manipulatorilor puterii, nu e mai puţin adevărat că demonia începe doar odată cu Stalin. El izbuteşte să inoveze pînă şi în istoria rusească, atît de bogată în rădăcini ale răului. De pildă, el este acela care inaugurează sistemul ostatecilor, necunoscut în Rusia. În 1935, un articol este introdus în codul penal, conform căruia familia la curent cu fuga unui militar peste hotare este pasibilă de 10 ani închisoare, iar cei locuind în aceeaşi casă, de 5 ani de exil. Principala armă a lui Stalin, şi principala sa inovaţie, este decretul din 7 aprilie 1935, prin care, toate pedepsele (inclusiv cea capitală) pot lovi în copiii care au trecut de 12 ani. De acum încolo, de-a lungul marilor procese, Stalin va putea şantaja pe cei arestaţi, şi care nu vor să mărturisească vini imaginare, cu copiii lor. În arsenalul dezintegrării umane, victima ce-şi laudă călăul şi se ponegreşte pe sine, figură caracteristică, alături de proces şi de lagăr, a stalinismului, este aportul decisiv al lui Stalin la demonologia secolului al XX-lea.

Iar destalinizarea, în prima ei fază, înainte de a se metamorfoza în neostalinism, a însemnat tocmai încercarea de a despărţi fructele putrede ale stalinismului de arborele sperat intact al leninismului, pînă cînd s-a arătat putrezeala şi pe coaja copacului şi apoi pînă-n rădăcini. Teoria ispăşitoare a „cultului personalităţii” s-a năruit singură, iar viciile fundamentale au rămas ale sistemului. S-a încercat doar o „umanizare a knutului”, dar knutul, prin menirea lui, nu este uman. Sau în termeni mai precişi: în aprilie 1956 a fost anulat decretul asupra teroarei din 1 decembrie 1934; în decembrie 1958, a fost abrogat articolul 58 din Codul Penal care prevedea sancţiuni speciale pentru familiile celor fugiţi în străinătate. Vîşinski a fost blamat în acelaşi timp cu teoria sa prin care un rol esenţial era atribuit mărturisirilor în procese (în plin proces, Buharin îndrăznise să afirme că

„mărturisirea acuzaţiilor este un principiu juridic medieval”). Dar sistemul lagărelor a rămas în vigoare, chiar dacă unele dintre ele au fost suprimate. Sau cu însăşi cuvintele lui Conquest: „Evident, de la moartea lui Stalin, au fost făcute reforme în sistemul concentraţionar şi penitenciar, acesta din urmă însă netransformîndu-se total şi nedevenind liberal. Umbra lui Stalin se întinde încă asupra lor“.

Nu pot să nu mă gîndesc în încheiere la intuiţia profundă a lui Bulgakov în *Maestrul şi Margareta*: într-un astfel de regim democratic, Diavolul dacă ar reapărea ar fi nevoit, pentru a se evidenţia, să facă binele. E drept că Bulgakov a plătit scump această intuiţie, ca atîţia scriitori, a fost o victimă a stalinismului. Tot în Conquest mai aflu o statistică: din cei 700 de scriitori întruniţi la Moscova pentru primul lor Congres, în 1934, numai 50 se mai aflau în viaţă la al doilea Congres din 1954…

24 mai 1970

În timp ce scria *Marea Teroare*, Robert Conquest nu dispunea încă de o mărturie capitală asupra actualului sistem penitenciar din Rusia, cartea lui Anatoli Martcenko, intitulată tocmai *Mărturia mea*, şi apărută în editura Seuil de la Paris. Ea i-ar fi fost totuşi de mare utilitate pentru comparaţia pe care o stabilea, în finalul cărţii, între lagărele staliniste şi cele de azi, sau mai precis între 1961 şi 1966, epocă în care a fost închis Martcenko (azi din nou condamnat).

Martcenko, muncitor necalificat, este născut în Siberia din tată muncitor la Căile Ferate şi mamă femeie de menaj în gara de la Barabinsk. Amîndoi părinţii sînt analfabeţi. Deci o origine socială dintre cele mai sănătoase. După opt ani de şcoală, Anatoli Martcenko pleacă pe şantierul hidrocentralei de la Novosibirsk. Acolo, la Căminul tinerilor comunişti,

asistă la o încăierare în care nu se amestecă. E totuşi arestat, judecat şi trimis în lagărul de la Karaganda de unde va încerca să fugă şi să treacă frontiera în Iran. Va fi prins şi condamnat la şase ani de lagăr. În iulie 1968, la doi ani după eliberarea sa din lagăr, adresează mai multor ziare comuniste din străinătate o scrisoare de solidaritate cu mişcarea de democratizare din Cehoslovacia. Prevăzînd intervenţia militară sovietică, scrie: „Mi-e ruşine de ţara mea care, odată mai mult, joacă rolul infam de jandarm al Europei“. Este din nou arestat în august 1968 şi condamnat la un an de deportare pentru infracţiune la legea paşapoartelor, iar în august 1969, la alţi doi ani pentru atitudinea sa dîrză în lagăr.

În răgazul de libertate dintre două lagăre, scrie această carte ştiind totuşi la ce se expune. O spune singur în prefaţă:

„Într-o zi, şeful detaşamentului nostru din lagăr, căpitanul Ussov mi-a declarat: - Martcenko, eşti nemulţumit de tot şi de toate, nu-ţi place nimic. Dar tu ce-ai făcut pentru a îmbunătăţi lucrurile? Ai încercat doar să fugi“.

„...Dacă această mărturie mă va aduce înapoi sub supravegherea căpitanului Ussov, voi putea să-i răspund:

- Am făcut tot ce-am putut. Şi iată-mă din nou aici“.

Dar nu numai pentru a da acest răspuns căpitanilor Ussov, din lagărele sovietice, îşi scrie Martcenko mărturia.

„... se încetăţeneşte ideea că lagărele, azi, nu mai există... Vinovaţii ar fi fost condamnaţi pentru crimele lor, victimele reabilitate. Dar e cu totul fals. Cîte victime au fost reabilitate după moartea lor. Cîte victime se mai află încă în lagăre, cîte noi victime sînt trimise acolo, cîţi anchetatori, cîţi călăi sînt mai departe în posturi sau trăiesc liniştiţi din pensia lor substanţială, fără a purta nici un fel de răspundere, nici măcar morală a crimelor lor“?

De fiecare dată cînd se afla în trenul ce leagă Moscova de suburbiile ei, Martcenko vedea tot felul de pensionari

paşnici care-şi legănau nepoţii, sau îşi citeau ziarul. Şi nu se putea împiedica să gîndească:

„Poate acest bătrînel cu dinţi falşi e vreun medic, vreun inginer, vreun muncitor care se odihneşte după ani de muncă grea. Dar poate că şi-a pierdut dinţii în cursul unei anchete sau la minele de aur de la Kolyma. În faţa oricărui pensionar văd profilîndu-se umbra anchetatorului care spărgea dinţii deţinuţilor...“.

Această prezenţă obscură printre semeni, a vechilor călăi care n-au avut vreodată de plătit sau de răspuns pentru crimele lor, nu-i dă pace lui Martcenko. Dispariţia noţiunii de răspundere răneşte în el un sentiment al dreptăţii de care nu se poate dezbăra. Vrea ca cel puţin ceilalţi să nu mai aibă scuza neştiinţei:

„Trebuie să ştie şi cei care nu vor să ştie, cei care închid ochii şi-şi astupă urechile pentru a putea să se justifice într-o zi şi să iasă imaculaţi din noroi scuzîndu-se: - dar nu ştiam nimic! Trebuie să ştie că „lagărele de concentrare în care sînt închişi deţinuţii politici din Uniunea Sovietică sînt tot atît de groaznice azi ca şi, ieri, lagărele lui Stalin. Mai bune din anumite puncte de vedere, mai rele din altele“.

„Mai bune“ pentru că munca este mai uşoară. „Mai rele“ dintr-o mie şi unul de motive, imposibile de rezumat. Dar care fac din cartea lui Martcenko cea mai teribilă dintre mărturiile venite de pe acest tărîm al groazei. Poate pentru că Martcenko nu este scriitor, pentru că primeşte realitatea fără ajutorul, nici cîrja niciunei metafore, pentru că ignoră şi ecranele şi puterile literaturii. Pentru că priveşte şi se indignează simplu fără să fie salvat de oroare prin respiraţia creaţiei.

Tortura foamei descrisă de el, mutilările, sinuciderile depăşesc în cruzime tot ceea ce ne fusese dat să citim pînă acum. Mai exista deci un prag pe care trebuia să-l trecem pentru a înţelege, şi acest prag era al non-literaturii. Infernul ar putea să fie şi acesta: imposibilitatea de a găsi

prin literatură un ecran, o protecţie sau amintirea unui sens pentru cele suferite.

Nu aşa vorbeşte, fără mijlocirea creatorului, un nou, un alt Ivan Denisovici?

4 iunie 1970

Se discută destul de mult în presa literară din România despre evazionism. Ne vom opri însă la felul cum punea, de curînd, problema Marin Preda. Marin Preda este unul dintre puţinii scriitori care ştiu să nu se ferească de realităţi. Dar oricît de lucide ar fi afirmaţiile scriitorului român şi oricît de străbătute de o bună credinţă evidentă, ele nu pot să facă înconjurul problemei. Şi nici măcar s-o definească.

În primul rînd, „evazionismul" a reprezentat, de prin 1960 şi ceva încoace, calea, dacă nu unică cel puţin cea mai largă, a liberalizării în cultura românească, şi a constituit, în acelaşi timp, şi originalitatea ei, în configuraţia mai generală a liberalizării din Răsărit şi din Rusia. În timp ce în celelalte ţări din est, ieşirea din chingile realismului-socialist se făcea prin revenirea la o viziune critică a realităţii, în România se ieşea, mai ales, dintr-o literatură de coşmar printr-un salt în imaginar. Spunem „mai ales", deoarece, evident, lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Nici în celelalte ţări ale Răsăritului ispita esteticului pur nu era absentă, nici din România n-au lipsit cu totul luările de conştiinţă prin actul împlîntat în realitate. Nu e mai puţin adevărat că un fel de linie generală se putea desprinde, de „sabotare a realului". Asemănătoare cu „sabotarea istoriei".

Marin Preda are şi n-are dreptate în această privinţă, ironizînd o frază ca „Badea Gheorghe a sabotat istoria" şi întrebîndu-se: *„Unde a sabotat Badea Gheorghe? La Rovine? La Podul înalt? La Călugăreni? La Plevna? În munţii Tatra?".* În nici unul din aceste locuri, bineînţeles. Dar dezamăgirile născute după Rovine, Podul înalt, Călugăreni,

Plevna, şi, mai ales, munţii Tatra, au putut să-l facă sceptic pe imaginarul nostru Badea Gheorghe despre rezultatele unei colaborări, voite sau nu, cu istoria. Chiar învingător pe cîmpurile de bătălie, pînă la sacrificiu, victoria aceasta, dacă nu-i era furată, era pusă mereu în discuţie de bătălia următoare, de pacea următoare, de năvala următoare. Desfăcîndu-se şi împletindu-se din nou, peste mormintele deschise, istoria a adus atîta sînge neîntrerupt pe plaiurile lui Badea Gheorghe, încît i-a dăruit, dacă nu imperii şi făţărnicie, cel puţin daruri mai tăinuite: un fel de înţelepciune întemeiată pe scepticism şi o incapacitate elementară de a crede în mirajele istoriei. Ceea ce tot un fel de „sabotaj” se poate numi. Să spunem, mai clar, că atunci cînd n-a făcut-o sau n-a fost făcut de ea, Badea Gheorghe a cunoscut ispita de a sabota istoria, fără a avea totdeauna posibilitatea s-o facă. Nu pretindem că e bine sau rău, ci doar constatăm că oscilînd astfel între nefericirea de a participa la istorie, fără a te putea bucura de roadele ei de putere şi orgoliu, şi nefericirea de a încerca să-i scapi, fără a izbuti, s-a creat şi un spaţiu de spiritualitate care, de vrem, de nu vrem, este al nostru. Badea Gheorghe va mai fi, poate, şi la alte Rovine şi la alte Plevne - doar aşa i-a dăinuit neamul - însă va şti că nu în această „teroare a istoriei” se află sensurile ultime. Un astfel de Badea Gheorghe nu este deloc imaginar, el se află în fiecare din noi, cel puţin de la „omul sub vremi” al Cronicarului încoace.

Conştient sau nu, şi depăşind cu mult problemele de ordin strict literar acest Badea Gheorghe e cuibărit şi în „evazionismul” de care se discută. Prea mult pentru că nu se poate discuta deschis. A oglindi realităţile unei epoci - de ce un astfel de demers n-ar fi ispitit mulţi scriitori români? A ispitit probabil pe mult mai mulţi decît s-a putut vedea. Dar pentru a încerca acest lucru, ar fi fost nevoie să se creadă că bătălia de la Rovine a fost definitiv cîştigată. Cu alte

cuvinte că liberalizarea va fi un proces mereu deschis. Că revenirea spre real nu ascunde o capcană pusă de vremile ce se pot întoarce. Că, de-abia deprins meşteşugul de a descrie realist conflictele reale, nu se va cere, din nou, să se descrie „socialist" conflicte imaginare. S-ar fi putut ca revenirea aceasta spre real dac-ar fi fost înfăptuită ca un act de încredere generalizat, de către o întreagă generaţie de scriitori, să fi fost în stare să ducă literatura română pe poziţii cu adevărat fără întoarcere. Un Badea Gheorghe veghea însă în fiecare scriitor: scepticismul. Restul a fost înfăptuit de clasicele metehne. Dintr-o generaţie pornită ca un val, n-a mai rămas, pe nisipul zilei de azi, decît o spumă risipită.

Dacă într-adevăr semnele nu înşală - şi cît de mult am vrea să înşele! - reîngheţul ce ameninţă din nou tărîmul literaturii, şi nu numai al literaturii, riscă să facă tardivă şi polemica dintre evazionism şi literatura de reacţie şi de conştiinţă. Nici pînă acum ea nu putea fi rodnică, deoarece termenii nu erau corect puşi. Adică, şi mai simplu, lucrurile nu puteau fi spuse pe faţă. Exista însă speranţa.

Vorbim în dodii să ne înţeleagă prietenii şi să nu ne audă duşmanii. Nu era lipsit de un anumit humor - sinistru - şi reproşul de „încifrare" care bîntuia în ultimul timp prin presa literară. Dar ce altceva decît o permanentă „încifrare" a fost viaţa cotidiană în ultimul sfert de veac în România? N-au vorbit deschis, în tot acest timp, decît eroii şi martirii. Restul, în dodii. Prin limbajul deschis al celor puţini s-a asigurat, de bună seamă, perenitatea spirituală a unui întreg neam. Prin încifrare, supravieţuirea lui materială. Ar fi putut să fie literatura altceva decît oglinda acestei nesiguranţe şi acestui secret? Întrebarea nu priveşte, de fapt, numai literatura.

16 iulie 1970

Am fi putut să luăm în serios un interviu acordat de Radu Beligan săptămînalului *Contemporanul*, în care noul director al Teatrului Naţional de la Bucureşti face bilanţul - modest, după însăşi părerea sa - a unui an de conducere, şi planuri aparent chibzuite pentru viitor. Am fi putut să-l luăm în serios nu pentru că Radu Beligan ar fi o personalitate dominantă a teatrului românesc - de fapt, el este şi rămîne doar un excelent actor de comedie - nu pentru că ideile sale s-ar fi dovedit vreodată temeinice - Radu Beligan suflă cu vîntul, şi vîntul sufla ceva mai bine în ultimii ani, ceea ce nu fusese cazul nici cu Radu Beligan, nici cu vîntul, mai înainte -, ci pentru că Radu Beligan a călătorit destul de mult pentru ca să ia contact cu experienţele teatrale străine şi să ştie să situeze deci fenomenul teatral contemporan aşa cum s-ar cuveni. E drept că în aceste călătorii, Radu Beligan s-a ocupat mai ales de un fel de reclamă personală, încît pe la Teatrul Naţiunilor din Paris s-ar putea crede despre el că e cel puţin egal cu marii animatori ai veacului, ceea ce - mai e nevoie să adăugăm? - nu este cazul. Se ştie, sau ar trebui să se ştie, că astfel de amabilităţi de la oficialităţi la oficialităţi nu au consecinţe decît pe planul diplomaţiei. Pe scenă, se judecă altceva, iar Radu Beligan, în străinătate, nu poate fi judecat decît după ce a arătat: interpretarea rolului Béranger, în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu. Oricît de bună ar fi fost această interpretare - şi a fost, noi înşine am recunoscut, în acel moment, că o preferăm interpretării lui Barrault - aceasta nu ajunge pentru a deveni un adevărat animator de teatru contemporan. Dar, cum spuneam, pe lîngă reclamă, Radu Beligan a mai avut timpul să vadă şi să priceapă - şi dovadă că pricepuse a fost faptul că a prezentat la Paris, pe vremea cînd era directorul unui teatru mai puţin încărcat de prestigiu decît Naţionalul, excelentul spectacol cu *Troilus şi Cressida*, de Shakespeare, în regia lui David Esrig.

Din toate aceste motive, am fi putut lua în serios afirmaţiile lui Radu Beligan din interviul amintit, găsind chiar unele destul de rezonabile. Dar n-am făcut-o dintr-o singură cauză. Determinantă: între timp, Teatrul Naţional de la Bucureşti a venit la Teatrul Naţiunilor de la Paris cu *Coana Chiriţa*, în regia lui Horea Popescu. Şi, pe de o parte, s-a acoperit de ruşine - cea mai mare pată a întregii stagiuni - iar, pe de alta, ne-a oferit prilejul să constatăm ceea ce nu este, şi nu poate fi, regie teatrală. Există o antinomie atît de desăvîrşită între Horea Popescu şi teatru (dacă în această noţiune includem şi pe aceea de calitate), încît în oricare altă ţară în care concurenţa valorilor joacă un rol cît de puţin însemnat, despărţirea dintre teatru şi Horea Popescu s-ar fi produs demult. Ştim, din nefericire, că nu aşa se petrec lucrurile şi în România. Ele stau aproape invers. E de ajuns ca motivele să fie extra-artistice pentru ca o nulitate să apere „prestigiul peste hotare”; e de ajuns ca acest prestigiu să poată fi, într-adevăr, reprezentant de o valoare, pentru ca ea să fie ţinută la secret în ţară. (De pildă filmul *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, care înseamnă un fel de act de naştere al cinematografului românesc). Dar la Bucureşti, de-abia s-a născut şi a şi murit, iar prin străinătate, n-a ajuns decît într-o stare de semi-clandestinitate, oficialităţile româneşti făcînd totul pentru a înfunda acest film. S-ar zice că acest proces de inversare pare să se întărească din ce în ce mai mult, în vremea din urmă, de parcă diferiţii responsabili din diferite posturi n-ar fi puşi acolo decît pentru a stingheri, a înăbuşi valoarea, la orice nivel s-ar prezenta ea. Mai ales, cînd e vorba ca România să fie reprezentată peste hotare. După aceea apar tînguirile asupra rîvnitei „universalităţi a artei româneşti” şi se îndeamnă creatorii, ca la un match sportiv, să izbîndească în competiţia mondială.

Se spunea, şi n-aveam cum să ştim dacă e pe drept sau pe nedrept, că Radu Beligan s-ar fi opus trimiterii la Paris a

Coanei Chiriţa. Că această alegere îi fusese dictată din motive de iarmaroc folclorico-istoric. Horea Popescu deţinînd, în ultimii ani, ridicolul privilegiu să îmbrace „colectivul” în plăieşi şi cîte un individ în Mihai Viteazul sau Ştefan cel Mare, care să ofere pîinea şi sarea continuităţii româneşti lui Ceauşescu „în vizită” prin „trecutul” ţării. E drept că, avînd probabil pe propriul său birou dosarul presei franceze despre *Coana Chiriţa* (dosar catastrofal), Radu Beligan nici nu pomeneşte de peripeţiile acestei *Coane Chiriţe* în capitala Franţei. El decretează însă, de pe fotoliul directorial al Naţionalului, că spectacolul ar fi fost unul din momentele cele mai interesante pentru uzul intern, că oricare ar fi criticile emise, el este important pentru că a adunat laolaltă o nouă generaţie de actori de comedie, care ar fi cîştigat, în acest fel, „o mai mare libertate interioară”. Nu ştim ce înţelege Radu Beligan prin „libertate interioară“, dar niciodată n-am văzut un ansamblu al Naţionalului coborît la un astfel de nivel „valoric” (cum ar spune Beligan) de teatru de revistă mahalagească. Nu sîntem singurii care judecăm astfel. Nu mai e însă nevoie să scoatem din articolele presei de specialitate fraze şi mai grave ca acele care le-am rostit, deoarece Radu Beligan are acest dosar la dispoziţie. Numai că publicul cititor nu-l are. Şi astfel, Radu Beligan poate să-şi îngăduie să spună cam ce vrea. Cum să mai credem, o clipă, că este sincer în rest, cînd pe acest plan descoperim astfel de flagrante neadevăruri?

Se mai întîmplă un lucru: acest Horea Popescu, în implacabil divorţ cu teatrul, este, nici mai mult nici mai puţin, coechipierul lui Radu Beligan la Teatrul Naţional. Într-o ţară în care există, în ultima vreme, regizori de primă mînă, pe care Radu Beligan se laudă de altfel că-i va atrage pentru spectacole la Naţional, ca, de pildă, David Esrig şi Lucian Pintilie, ale căror spectacole le-am văzut la Paris, sau Penciulescu, sau Andrei Şerban nu se putea o mai bună

dovadă de inversare a valorilor de care vorbeam, decît alegerea lui Horea Popescu în calitate de coechipier.

În România de azi, mediocritatea, mai ales dacă atinge limitele ridicolului, e mereu triumfătoare. (Că este sau nu este răspunzător Radu Beligan de această alegere, nu ne interesează; e destul să vedem că el o acceptă şi că ea ameninţă viitorul Teatrului Naţional). Pentru că există o primejdie şi mai gravă: ni se anunţă, ca un eveniment al stagiunii viitoare, *Danton* de Camil Petrescu, în regia lui... Horea Popescu. De data aceasta, impostura devine agresiune de cultură. Piesa aceasta - cea mai impunătoare a lui Camil Petrescu - n-a fost jucată pentru că autorul ei nu afla un interpret la nivelul febrei şi ideaţiei pe care le pusese în *Danton*. E o piesă fals istorică, e o piesă de idei. N-are nimic de a face nici cu Alecsandri, nici cu Tudor Muşatescu, nici cu plăieşii...

Pentru memoria lui Camil Petrescu, e o adevărată profanare să fie încredinţată unei vesele mediocrităţi ca Horea Popescu, care ne va oferi un bîlci de revoluţie, în locul unui duel platonician. E, în plus, singurul text românesc de dramaturgie clasică - nefiind întru nimic inferior lui Buchner - ce ne-ar putea cu adevărat reprezenta în străinătate. Încredinţat lui Horea Popescu, *Danton* va fi iremediabil ghilotinat.

23 august 1970

După cele două lucrări capitale, *Sociologie du communisme* (1949) şi *Sociologie de la Révolution* (1970), Jules Monnerot, unul dintre cei mai de seamă sociologi ai Franţei contemporane, şi cel mai sabotat din pricina anticonformismului său care dobîndeşte într-o atmosferă intelectuală dominată de mitologiile stîngii proporţiile unui eroism, publică un „pamflet" intitulat *La France Intellectuelle*. Cartea interesează nu numai prin aspectul ei

necesar polemic, dar şi prin cîteva situări, rar semnalate, ale noţiunii însăşi de „intelectual”. Monnerot ne reaminteşte ceea ce mulţi dintre noi uitaserăm sau nu ştiuserăm niciodată, că termenul însuşi de „intelectual” este cu totul recent. El apare pentru prima oară în petiţia publicată de ziarul *L’Aurore* pentru revizuirea procesului Dreyfus. Printre semnatarii acestei petiţii aflăm numele unor Zola, Anatole France, Georges Sorel, Gustave Lanson, Marcel Proust. Iar titlul acestui text, *Manifest al Intelectualilor*, ar fi fost găsit de însuşi Georges Clemenceau, directorul ziarului, dacă e să dăm crezare ambasadorului Maurice Paléologue în cartea sa *Jurnalul afacerii Dreyfus*.

Termenul „intelectual” trebuie înţeles într-un sens precis şi restrictiv, după cum insistă şi Monnerot. El poate fi aplicat exact numai acelora care din 1900 şi pînă în zilele noastre s-au slujit de reputaţia lor în domeniul literelor, artei, ştiinţei, pentru a da lecţii cetăţii, pentru a-i corecta sau îndruma politica din afară de sfera directă a politicului. Intelectualul se confundă în definirea aceasta cu petiţionarul sistematic, şi numai cu el. Deci conexiunea dintre intelectuali şi ideologii este inevitabilă. Era ideologiilor este şi aceea a intelectualilor. Ceea ce explică de ce, atunci cînd se referă la „intelectualii” din Răsărit, Jules Monnerot refuză să le acorde acest epitet, pentru el peiorativ, deoarece în Est gîndirea se dezvoltă împotriva ideologiilor muribunde.

Dala naşterii - atît de recentă - este importantă. Ea îngăduie lui Jules Monnerot să măsoare „întreaga distanţă care desparte acest fenomen situat şi datat din punct de vedere istoric” de celălalt tip uman al gînditorului „care este atras de adevăr şi de înţelepciune”. Jules Monnerot constată: „cuvîntul intelectual nu poate fi tradus în greaca veche”. Încă de la apariţia lui, acest termen se lovea de suspiciunea, după Monnerot justificată, a cîtorva spirite

critice. Astfel, Brunetière scria la 14 ianuarie 1898: „Simplul fapt c-a fost creat acest cuvînt «intelectual» pentru a desemna ca pe un fel de castă nobilă pe cei care trăiesc în laboratoare şi biblioteci, denunţă o manie dintre cele mai ridicole ale epocii noastre: şi anume pretenţia de a ridica pe scriitori, pe savanţi, pe profesori şi filologi la rangul de supraoameni”. Jules Monnerot adaugă: „Cuvîntul el însuşi este revelator. Mai întîi e un adjectiv ce pleacă de la un substantiv «intelect». Cuvîntul «intelect» nu desemnează calitatea sau virtutea care ar consta în a se achita cu succes de actele intelectului. Terminaţia «ual» indică o stare, o ocupaţie, o profesie. În acest sens, ce lesne putem opune cuvîntul «inteligent» aceluia de «intelectual». Cînd auziţi spunîndu-se «intelectuali», vă gîn- diţi oare la medici, la ingineri, la oameni care se ocupă cu fenomenul cunoaşterii? Nu. Vă gîndiţi la persoane care semnează manifeste.”

Intelectualul este un „afectiv cerebral atras de idei şi asociaţii de idei care-l înfierbîntă”. Punctele lui de sprijin sînt în primul rînd afective. De aceea el cade atît de lesne pradă ideologiilor.

Această caracteristică poate fi şi mai bine surprinsă în Rusia prerevoluţionară, la intelighenţia pe care Arnold Toynbee o definea astfel: „o categorie de persoane care învaţă reţetele tehnice ale unui grup social ce nu e al lor, şi care le învaţă prea *repede*”. Acest proces accelerat duce la o instabilitate socială care se traduce pe planul psihologic printr-o hipersensibilitate, şi o dominare a afectivului, amîndouă contrarii menirii însăşi a unei elite.

Intelectualul astfel delimitat are următoarele caracteristici: o situaţie morală confortabilă, buna conştiinţă fiind mereu de partea lui, o agresivitate verbală, ce compensează timiditatea de care dă dovadă în acţiune (în particular nişte miei, în public nişte lei, cum spune Monnerot...), o puternică

tendinţă de a se bate, mai ales atunci cînd adversarul este absent, o incapacitate de a se opune sugestiilor, pe care în loc să le contrazică le amplifică, (cu un joc de cuvinte intraductibil, Monnerot spune că intelectualii sînt „hauts parleurs plus que beaux parleurs“), şi în sfîrşit refuzul de a accepta problemele, aşa cum sînt ele puse de realitate, transformîndu-le în probleme aşa cum le-ar plăcea să fie puse, în dauna realităţii.

„Iluzia intelectuală prin excelenţă - scrie Monnerot - este iluzia intelectualului asupra lui însuşi. El se vede revoluţionar în cabinetul său de lucru, şi refuză în fiecare zi experienţa ce-i dovedeşte contrariul”. Intelectualul - mai adaugă Monnerot - nu a ales să spulbere echivocurile inerente cuvintelor, ci dimpotrivă să le intensifice, dînd drept adevăruri generale paralogismele sale particulare, făcînd din greşeala de raţionament individual un abuz de încredere generalizat".

Teoria lui Monnerot se sprijină mai ales pe un exemplu, şi cel mai la îndemînă în ultima vreme, al lui Jean-Paul Sartre. Nu e vorba aici de scriitorul despre care Monnerot scrie pagini admirabile, analizînd *La Nausée*, şi afirmînd că este „romanul cel mai original al secolului al XX-lea“. Ci de „paralogismele” sale în gîndirea politică, care l-au îndemnat nu numai să cedeze întregul său sistem existenţial marxismului, dar l-au transformat şi în „patron intelectual” al maoiştilor din Franţa, cu riscuri pe care le-ar vrea mari, dar care sînt, din nefericire pentru el, reduse. Nu ne vom opri asupra peripeţiilor lui Sartre din ultima vreme, ele sînt prea evident ridicole pentru a mai insista asupra lor. Monnerot propune însă un fel de psihanaliză a acestui „caz”. Dacă valoarea supremă a literaturii este impresia, iar aceea a filozofiei este adevărul, atunci Sartre reprezintă cel mai bine confuzia dintre literatură şi filozofie. Sartre este produsul tipic al sistemului universitar francez, în care concursurile nu cuprind nici un examen de „logică”. În

schimb, în acest sistem universitar toate disertaţiile au un punct comun: „retorica”. Să ne amintim că Taine se plîngea de acest fapt, şi că lucrurile nu s-au schimbat prea mult de atunci. Filozofia este deci concepută ca o disciplină literară, calităţile pur filozofice ale logicii şi spiritului critic nefiind neapărat necesare. Sartre, care se slujeşte atît de lesne de „paralogisme“, i se pare lui Monnerot exemplul tip al formei specializate de retorică ce se numeşte filozofia universitară. I se întîmplă lui Sartre în mod curent să uite să definească noţiunile, sau să precizeze limitele convenţiilor, i se întîmplă să treacă sub tăcere postulatele implicate datorită cărora îşi dă lui însuşi ca şi cititorilor, iluzia de a demonstra, atunci cînd nu face decît să afirme.

În sfîrşit, pentru a scădea numărul „intelectualilor” în Franţa şi a spori astfel cantitatea de „inteligenţă”, Monnerot crede că metoda ar fi simplă: a introduce între învăţămîntul secundar şi cel superior un an de metodă în care să fie predate legile gîndirii, legile limbajului, studiul principalelor tipuri de paralogisme datorate confuziilor. Un minimum de semantică pe de o parte, de epistemologie pe de alta, ar completa acest învăţămînt. Ar fi un prim pas pentru o „dezintelectualizare a intelectualilor”.

24 septembrie 1970

Debuturile par să încurce din ce în ce mai mult pe cronicarii literari din România care suferă de un fel de manie a clasificării. Un întreg sistem de asociaţii şi comparaţii intră automat în funcţie la apariţia unui nou autor, ca pentru a-l domestici înainte de a-l admite în tinda literaturii. Astfel Bujor Nedelcovici care a debutat cu un roman, *Ultimii*, este invariabil comparat cu Nicolae Breban, din pricina facturii aparent poliţiste a cărţii şi unei boare de ireal obţinută însă prin introspecţie, iar nu prin fantastic. Nu credem totuşi că, odată cu *Animale bolnave*, Nicolae

Breban a creat un gen, iar pe de altă parte, diferenţele dintre acest roman şi *Ultimii* ni se par cel puţin tot atît de numeroase ca şi asemănările.

S-a mai spus, tot atît de puţin inspirat, că *Ultimii* ar fi un roman social, sau, şi mai precis, unul care metamorfozează realitatea politică într-una ontologică. Titlul romanului ca şi unele din lungile visări şi monologuri ale doamnei Rujinski împing, destul de superficial, spre astfel de concluzii. Ni se pare, dimpotrivă, că *Ultimii* dovedesc imposibilitatea unui roman cu adevărat politic, chiar transpus pe planul ontologic în condiţiile de azi din ţară. S-ar putea chiar ca impresia de irealitate care se degajă din unele pagini să vină mai puţin din introspecţia ce amestecă planurile şi se joacă cu timpul, cît din reticenţele mai mult sau mai puţin inevitabile faţă de realităţile politice. Aici s-ar putea găsi, dacă e neapărată nevoie, o asemănare între *Animale bolnave* şi *Ultimii*, în comuna imposibilitate de a trata faptul poliţist cu inocenţă. În amîndouă cazurile poliţia se comportă ca o poliţie, să spunem normală, dintr-o ţară în care singura ei funcţie ar fi depistarea criminalilor. Or, poliţia, în regimul comunist din România a avut exact rolul contrar, a căutat să invente crime acolo unde nu existau, mergînd pînă la un adevărat genocid politic. În amintirea, în frica tuturor, aceasta înseamnă poliţia, iar distincţia dintre securitate şi miliţie nu e totdeauna uşor de făcut pentru nişte oameni care s-au obişnuit timp de vreo douăzeci de ani să fie, în principiu dacă nu şi mereu în fapt, hăituiţi. Un singur roman în România a îndrăznit să dezvăluie, fie chiar parţial, această obsesie: *F* de D. R. Popescu.

Desigur, sugestii în acest sens există şi la Bujor Nedelcovici. Dacă doamna Rujinski nu se gîndeşte o clipă c-ar putea anunţa poliţiei moartea soţului ei este pentru că atîţia ani de zile s-a aflat în postura victimei care n-are cum să-şi dovedească nevinovăţia. Tot astfel, un alt personaj, Cristu nu şi-a putut termina facultatea pentru că tatăl lui a

fost arestat. Dar imediat ce anunţă o astfel de situaţie, Bujor Nedelcovici îi şi pune capăt. În lungile sale introspecţii, Cristu nu-şi pune problema justiţiei sau injustiţiei acestui act, nu se întreabă asupra soartei tatălui său, se preocupă doar de reintegrarea lui printre „oamenii noi“ în rîndul cărora trebuie să muncească. Umbra închisorilor nu este aici decît un punct neutru de plecare pentru înnodarea intrigii. Nu facem autorului vreun proces de intenţie, ne întrebăm doar dacă impresia de irealitate pe care o dă acest roman nu provine şi din această inadecvare la real, tot atît de stingheritoare pe cît e probabil greu de evitat. Poate c-ar fi mai bine ca în literatura română să se mai aştepte înainte de a se alege subiecte de factură poliţistă, din moment ce adevărul asupra poliţiei nu poate fi spus.

Debutul lui Bujor Nedelcovici trebuie totuşi salutat cum se cuvine. Deoarece el este un creator de atmosferă şi de tipuri umane de o misterioară complexitate. În primul rînd eroul său, Petran. S-au mai debitat, prin presa de la Bucureşti, cîteva inepţii şi asupra lui Petran ce-ar reprezenta, după unii, o clasă ce se ridică, opusă „ultimilor“ meniţi să dispară. Dar Petran nu aparţine vreunei clase, el nu vine de la ţară, ci din păduri. Acolo pare a se fi învăţat cu o tăcere densă în faţa căreia se deschid sufletele celorlalţi. Petran nu este numai această tăcere. L-am putea defini cel mai bine printr-o înclinare aproape cristică de a asuma soarta celorlalţi. E ca un mesager al cărui singur păcat este de a fi dăruit de autor cu o meserie cam facil simbolică. Este poştaş. Mesajele sale nu sînt însă exterioare. Parcă n-ar sluji la altceva decît să îngăduie fiecăruia să se recunoască pe sine. Autorul a avut fericita inspiraţie de a nu decripta personagiul lui Petran. În timp ce toţi ceilalţi se explică şi sînt explicaţi prin Petran, acesta din urmă îşi păstrează secretul pînă la capăt. Cu un astfel de

personagiu, un roman are drept la existenţă, în ciuda aproximaţiilor de care ne-am ocupat.

4 octombrie 1970

Operele complete ale lui Panait Istrati, retipărite la Gallimard, cu o prefaţă a lui Joseph Kessel - ultimul volum a apărut zilele acestea -, studiul semnat de Monique Jutrin-Klener publicat la editura François Maspéro şi intitulat *Panait Istrati, un chardon déracimé, écrivain français*, *conteur roumain*, un altul, de acum doi ani, *Panait Istrati, vagabond de génie* de Edouard Raydon, s-ar spune că un fel de conjuraţie a prieteniei se străduieşte să redea pe Panait Istrati literaturii franceze în care pătrunsese atît de zgomotos şi din care îl „expulzase" un adevărat complot al intelectualilor comunişti şi de stînga după publicarea primei sale cărţi asupra Uniunii Sovietice. Nu ştim încă ce sorţi de izbîndă poate avea această încercare de a reactualiza pe Panait Istrati în Franţa.

Ştim, în schimb, cum a fost el „reconsiderat" în România. De fapt un alt termen defineşte mai exact soarta lui în actuala literatură română: anexare. Ne vom opri asupra ei pentru că este exemplară.

După ce a trecut prin exilul intern din timpul stalinismului, Panait Istrati a fost pur şi simplu anexat apoi de un cuplu funest: Al. Oprea şi Eugen Barbu. Primul ca „specialist", al doilea ca „traducător". Era de fapt cea mai tristă aventură ce i se putea întîmpla lui Panait Istrati, care ar fi putut dispune în România şi de traducători mai competenţi (la urma urmei el însuşi, ceea ce este evident pentru oricine altcineva decît pentru anexatori), şi de exegeţi calificaţi, de n-ar fi să pomenim decît pe Alexandru Talex care suferă însă în România de defectul capital de a fi fost cu adevărat prietenul lui Panait Istrati. Or, sîntem de la început înştiinţaţi de Al. Oprea că nu sub acest semn al prieteniei

trebuie să se petreacă reîmpămîntenirea lui Panait Istrati, ci dimpotrivă cu un spirit aproape polemic faţă de „exerciţiile adulatoare, care ameninţau să inunde omul şi opera cu dulcegării şi platitudine", sau în alţi termeni, „în spiritul deplinei obiectivităţi ştiinţifice". Această „obiectivitate ştiinţifică" acoperă realităţi mult mai imediate: foarfecile cenzurei şi calomnia relei credinţe.

Dar să începem printr-o punere la punct. Sîntem bineînţeles nevoiţi să ţinem seama de „condiţiile locale". Existînd în viaţa şi în opera lui Panait Istrati decisiva cotitură a călătoriei sale în Uniunea Sovietică, ce-a transformat pe bolşevizantul patetic în primul mare critic al realităţilor sovietice, „reîmpămîntenirea" lui într-o ţară vasală Uniunii Sovietice - chiar dacă această vasalitate se vrea recalcitrantă - punea probleme. Ele ar fi putut fi rezolvate potrivit uneia din cele două ipoteze clasice pentru astfel de „cazuri". Fie simpla publicare a operei pur literare, fără referinţe la contextul ei politic, fie prefaţa „reconsiderării" critice, conformă ideologiei la putere, urmată însă de publicarea integrală a textelor. Prefaţa aceea de mîntuială, obosită dinainte de argumentele false pe care trebuie să le dezvolte, pe lîngă imensele inconveniente ale minciunii, n-are decît un avantaj, însă imens: de a deschide poarta operei care va vorbi prin ea însăşi. În cazul însă al lui Panait Istrati, inconvenientele au fost înmulţite, fără vreun avantaj. Din simplul motiv c-a fost ales pentru a prezenta pe cel mai anticonformist dintre scriitori, cel mai conformist dintre critici - dacă eticheta de critic poate fi lipită pe numele lui - Al. Oprea, care este şi un stalinist tenace. (Această reputaţie de stalinist a trecut de altminteri hotarele ţării şi-i este reproşată indirect chiar şi într-un studiu atît de măsurat cu acuzaţiile ca acela al doamnei Monique Jutrin-Klener). Al. Oprea dovedeşte atît în monografia sa, cît şi în prefeţele şi postfeţele cu care e infinit prea darnic, o dublă şi certă vocaţie: de falsificator de

texte şi de anchetator de tip poliţist. Acolo unde cei mai mulţi introduc argumentele false dar indispensabile doar pentru a salva ce poate fi salvat, pentru a scăpa o operă, Al. Oprea cumulează funcţiile de cenzor şi de detractor. Detractor pe toate planurile. Nu e de ajuns ca Panait Istrati să fie distrus pe planul gîndirii politice. El trebuie pus în discuţie şi ca scriitor, ca mînuitor al limbii. Ceea ce face Al. Oprea, în cea mai pură tradiţie stalinistă. Deoarece în ce-l priveşte pe Panait Istrati, e vorba cu adevărat de o tradiţie. După ce comuniştii din Occident calomniaseră pe Panait Istrati cu argumente „politice", presimţind că ele nu vor fi de ajuns, ei au trecut la altă etapă: descalificarea scriitorului. Şi astfel, în numărul din septembrie 1952 al revistei comuniste franceze *Europe*, şi în plină perioadă de stalinism, directorul acestei reviste, Pierre Abraham, prezentînd mărturia lui Gheorghe Ionescu despre Istrati profita de acest fapt pentru a insinua cu o perfidie fără exemplu că Istrati datorează o parte din povestirile sale lui Gheorghe Ionescu, din convorbirile căruia s-ar fi inspirat, şi că cei care i-au corectat textele franţuzeşti le-au rescris în întregime. Ce mai rămînea în aceste condiţii lui Panait Istrati: fondul inspirat de prietenul său Ionescu, stilul aparţinînd integral scriitorilor fancezi ce-i „revăzuseră". Textul? Ce mai rămînea dacă nu o impostură? Această dublă calomnie este reluată acum, în ce priveşte atît limba română cît şi cea franceză, de însuşi Al. Oprea care îi dă lecţii de limbă lui Panait Istrati... Al. Oprea al cărui scris nu este decît o acumulare de clişee, de genul „judecăţii multilaterale", „preluării critice", „caracterului principial-programatic", „valorificării moştenirii culturale", termenul „respectiv" fiind introdus în toate combinaţiile cu putinţă („respectiva categorie", „respectivele accente colţuroase", „respectivele defecte", nu mai puţin „respectivele calităţi"); şi aşa mai departe, din respectiv în respectiv, pînă a ajunge la respectiva necesitate ca Eugen Barbu să-l rescrie pe

Panait Istrati. Despre această traducere o simplă paranteză, deoarece Eugen Barbu nu este principalul făptaş în acest „caz” ce a devenit o „afacere”. Încă înainte de apariţia ediţiei bilingve, Eugen Barbu ne anunţase emfatic că va supune pe Panait Istrati, „cu veneraţie, unei operaţii estetice”, pentru a sacrifica „tumorile lirico-dulcege din nemuritoarele pagini”.

Nu ştim care vor fi fost aceste „tumori”, dar ne dăm lesne seama cum prin această „chirurgie estetică” autorul *Gropii* i-a dăruit lui Panait Istrati o faţă de mahala care nu fusese niciodată a lui. (Din originile sale ţărăneşti Panait Istrati învăţase să se ferească de vulgaritate). Un singur exemplu grăitor pentru metamorfoza mahalagească. Ori de cîte ori Panait Istrati se slujeşte de termenii „libertine” sau „amoureuse”, Eugen Barbu traduce „curviştină”. Ceea ce în fraţuzeşte înseamnă „catin” sau „putain”, doi termeni care nu există în textul original. Iată deci sensul major în care a operat ceea ce Eugen Barbu numeşte „escalpelul său nemilos”. Aici însă nu joacă dorinţa de ponegrire, ci stilul personal al autorului *Gropii* ca şi sentimentul imensei sale superiorităţi faţă de unul dintre foarte rarii scriitori români care au ocupat la un moment dat scena mondială. Ceea ce cînd te numeşti Eugen Barbu şi ai o singură carte tradusă în Occident, de care nu s-a ocupat nici un critic serios, e la urma urmei lesne de înţeles. Şi cînd la Bucureşti rîd oamenii de tine deoarece ai tradus - se spune - „chambre à louer” prin „cameră de lăudat”.

Să revenim spre lucruri mai „serioase”. Adică, în fond, spre Al. Oprea. Ce are el de ascuns, sau mai curînd de deformat în viaţa şi opera lui Panait Istrati? Călătoria din Uniunea Sovietică, şi dezamăgirea ce împarte viaţa lui Panait Istrati în două: prima - haiducul ce-şi confundă revolta cu revoluţia, haiducul socialist şi chiar comunizant. A doua - omul care după dispariţia marii iluzii, nu mai adera la nimic. La 15 octombrie 1927, cel care pleacă în Uniunea

Sovietică este unul dintre scriitorii cei mai răsfăţaţi ai Occidentului, lansat şi susţinut de toată opinia intelectuală entuziasmată de revoluţia din Octombrie, el însuşi bolşevizant. Şi care, pentru sovietici, este cel mai aşteptat, mai sperat propagandist.

La 15 februarie 1929, Panait Istrati se întoarce la Paris, înspăimîntat de cele văzute în Uniunea Sovietică, în ciuda opoziţiei lui Romain Rolland, el publică prima acuzaţie răsunătoare împotriva imposturii sovietice, care va fi apoi confirmată de toată evoluţia lui ulterioară: *Vers l'autre Flamme*, în trei volume, primul scris de el însuşi, al doilea de Victor Serge, al treilea de Borios Suvarin. E primul mare scandal al adevărului, dintr-o serie de scandaluri care apoi s-au ţinut lanţ, ca şi primul prilej pentru comunişti de a pune la punct arsenalul lor de calomnii.

Acestea sînt, schematic, faptele. Cum va proceda Al. Oprea pentru a le nega, neputînd să le ascundă? Prin două metode. Discreditînd martorul, şi slujindu-se de foarfeci. În linii generale teoria este următoarea: dezamăgirea lui Panait Istrati ar fi fost provocată de afacerea Rusakov, şi atîta. De la început, fals. Afacerea muncitorului Rusakov condamnat pe nedrept, nu reprezintă decît punctul final al dezamăgirii. Premisa falsă fiind însă pusă, se poate trece la discreditarea martorului. Care sînt argumentele? Panait Istrati ignoră marxismul şi n-are spirit analitic. Dar Panait Istrati avea dreptate de a se felicita el însuşi de această ignoranţă. Dogma în numele căreia realul era camuflat, îi era străină. Iar spiritul analitic şi teoretic nu-l putea îndemna ca pe alţii să accepte crima în numele teoriei. Victor Serge în *Mémoires d'un révolutionnaire* are cel mai just diagnostic în această privinţă: „Incapabil de un raţionament teoretic - scrie el - Panait Istrati era în consecinţă incapabil să cadă în capcana unui sofism, oricît de perfect ar fi fost el. I se spunea în faţa mea: „Panait, nu se poate face o omletă fără a sparge ouăle..." La care

răspundea: „Bine, bine, eu văd ouăle sparte, dar unde e omleta?“. Vizitasem - continuă Victor Serge - colonia penitenciară model de la Bolşevo, în care marii criminali lucrau în libertate şi se supravegheau singuri. Istrati, la ieşire, a spus doar atît: „Ce păcat că pentru a avea această bunăstare şi această frumoasă organizare a muncii, trebuie să fi asasinat cel puţin trei persoane...”.

Altă insinuare, altă calomnie a lui Al. Oprea: vanitatea rănită a lui Panait Istrati, supărat că n-a fost luat destul în serios în Uniunea Sovietică şi nu i s-a dat satisfacţie imediată în afacerea Rusakov. Dar cum ar fi putut să fie rănită vanitatea aceluia care a fost primit triumfal în Uniunea Sovietică şi care era considerat atît de important încît nici un mijloc de corupţie nu părea prea scump. Tot în Victor Serge citim la pagina 302: „I se plăteau o sută de ruble un articol. Şi atunci întreba: «E adevărat că un factor poştal nu cîştigă aici mai mult de cincizeci de ruble lunar?» Şi adăuga: «Eu nu sînt teoretician, dar nu aşa înţeleg socialismul...»” Victor Serge conchide: „Trebuia într-adevăr să fii refractar din naştere, ca să rezişti cum a rezistat el la toate încercările de corupţie şi să părăseşti Uniunea Sovietică spunînd: «Voi scrie o carte entuziastă şi dureroasă, unde voi spune tot adevărul»”.

Altă ipoteză infamantă: influenţa nocivă a prietenilor săi troţkişti. Adică brusc Panait Istrati ar deveni sensibil la teoretizări, şi s-ar lăsa ispitit de troţkism. Dar iată ce spune el însuşi despre Troţki: „Troţki este un om care a pierdut partida, un exilat. Nu ştiu dacă are dreptate sau nu. Ştiu numai că nu e în securitate în Turcia, că e bolnav, fugărit şi nefericit. Iată de ce vreau să-l ajut“.

Panait Istrati nu vede deci Rusia prin ochii troţkiştilor, ci dimpotrivă, privind ce se întîmplă în Rusia, înţelege nefericirea victimelor şi opozanţilor, şi vrea să-i ajute. S-ar putea răspunde mai departe punct cu punct la aşa-zisele argumente ale lui Al. Oprea. Dar ar fi nevoie de o

„monografie” de proporţiile celei pe care a scris-o, plus postfeţele şi prefeţele, plus articolele, pentru că nu există pagină scrisă de Al. Oprea asupra lui Panait Istrati care să nu ceară o rectificare, un răspuns, o restabilire a adevărului dispreţuit, ciuntit, mîzgălit. Să ajungem deci la foarfeci. Al. Oprea scrie, în monografia sa la pagina 261, pentru a explica dezamăgirea lui Panait Istrati în Uniunea Sovietică: „Istrati va fi descumpănit de dispariţia atmosferii fastuoase din zilele sărbătorii”. Şi dă următorul citat din Panait Istrati: „Simt peste tot că sărbătoarea s-a sfîrşit“. Lipseşte ultimul cuvînt din frază: „... din fericire”. Fraza completă e: „Simt totuşi că sărbătoarea s-a sfîrşit, din fericire”. Adică contrariul descumpănirii. Al. Oprea după ce a întrebuinţat foarfecile comentează: „A revenit atmosfera obişnuită, de fiecare zi, iar scriitorul cunoscuse pînă atunci patria revoluţiei doar într-un cadru excepţional de feerie”. Şi iar taie din Panait Istrati fraza ce urmează, şi care-i neagă argumentaţia. Iat-o la pagina 128 din *Vers l’autre Flamme*, volumul I: „Avem acum patria sovietică de toate zilele, cea pe care o vrem, cea care ne trebuie”. Mai înainte, la pagina 106, Panait Istrati insistase asupra impresiei neplăcute produsă de festivităţile celor zece ani de la revoluţie: „Am avut totdeauna o profundă aversiune pentru paradă, oricare ar fi ea. Or, totul era paradă în acele zile de sărbătoare. Şi dacă pentru cîteva zile m-a impresionat, după o săptămînă m-am săturat”. În limbajul lui Al. Oprea, şi cu ajutorul foarfecilor, aceasta înseamnă că Panait Istrati a fost dezamăgit cînd sărbătoarea s-a încheiat - din fericire - şi că atunci a trăit „momentul critic al experienţei sale“.

Alt exemplu: pentru a-l acuza pe Panait Istrati c-a tăinuit numele colaboratorilor săi, Al. Oprea dă numai primul paragraf din ceea ce numeşte „încîlcitul cuvînt înainte” din *Vers l’autre Flamme*. Or, în al doilea paragraf, Panait Istrati explică motivele anonimatului celor doi colaboratori: „Dar ce este groaznic în toate epocile, şi mai ales în epoca

noastră, este că un om n-are drept să se exprime în cetate, nu poate fi auzit, oricîtă dreptate ar avea el. Or, eu ţin ca această voce care deseori completează şi uneori contrazice pe a mea, această voce care poate să fie la urma urmei Una în diversitatea ei, această voce să fie auzită cît mai departe. Dacă n-ar fi decît pentru a provoca în această Internaţională a cărei salvare o dorim, dezbaterea interzisă în Rusia“.

Prima din cele două voci, aceea a lui Victor Serge, nu putea fi auzită pentru că se afla în Rusia, mai întîi persecutat şi apoi arestat, a doua a lui Boris Suvarin pentru că nu dispunea de nici o notorietate pentru a lansa un astfel de scandal. Al. Oprea taie paragraful vrînd să lase impresia mai întîi că Panait Istrati nu este onest, iar apoi că dovedeşte o „lipsă elementară de logică” sau o „uluitoare candoare politică”.

Foarfecile nu funcţionează numai în monografie, adică în 1964, dar şi în publicarea textelor lui Panait Istrati din volumul *Pentru a fi iubit pămîntul*, adică în 1969. Bineînţeles nimic din *Vers l’autre Flamme* nu este inclus în acest volum de „publicistică”. Chiar cu prezentările tendenţioase dinainte, publicul nu i se pare lui Al. Oprea destul de pregătit pentru a avea la îndemînă volumul incendiar care ar spulbera toată construcţia sa de calomnii. În schimb, foarfecile intervin în textele publicate. Se menţine un articol ditirambic al lui Panait Istrati despre Gorki, se taie în schimb în articolul *Pentru a fi iubit pămîntul* referinţa şi la Gorki şi la Rusia. E vorba de arestarea lui Panait Istrati în Italia. Citǎm din volumul publicat la Editura Tineretului, pagina 171: „Mă gîndeam la această decădere a spiritului, cînd în închisoarea din Triest vedeam cum erau aduşi acolo nevinovaţi cu miile. Eu am ieşit într-o noapte. Dar unde sînt inteligenţele superioare din Italia, care se îngrijorează de soarta nevinovaţilor pe care-i înghite fascismul?...“. Urmează puncte, puncte. Deschidem

volumul 4 din care citim: „Unde sînt aceleaşi inteligenţe superioare care în Europa şi în lume ar binevoi să se neliniştească de soarta pe care fascismul rusesc o rezervă celor mai buni revoluţionari ai vremei noastre? Omul care cunoaşte cel mai bine cele două fascisme şi al cărui strigăt de ajutor ar putea fi auzit de omenirea întreagă, Maxim Gorki, dă cel dintîi exemplul abdicării, lăsîndu-se încununat la Moscova şi admis în Italia“. Iată care este „ruşinea gîndirii“!

Şi în *Vers l'autre Flamme* Panait Istrati va reveni înfiorat asupra lui Maxim Gorki, primul mare caz de demisie a scriitorului, de complicitate cu tiranul de la Kremlin, scriind mai ales: „Printre cei vinovaţi de complicitate, cel mai vinovat, în măsura în care este cel mai stimat de opinia mondială, este Maxim Gorki. Maxim Gorki a pornit mai de jos decît mulţi alţii, şi avea datoria să rămînă cît mai aproape de cei de jos. N-a făcut-o... Toată omenirea ştia că el ştie, fiindcă a spus-o el însuşi într-un chip de ţi se face părul măciucă. Dar la epoca în care a spus-o, oficialii aveau dreptul să greşească. De atunci încolo, ei n-au mai greşit. Ei au instalat conştient injustiţia la ei acasă. Au corupt vaste straturi sociale şi îndeosebi pe cei mizerabili, pentru a-şi făuri majorităţi şi pentru a guverna. Corupţia lor este dintre cele mai inumane: dacă vrei să mănînci, să mănînci chiar prost, trebuie să fii „pe linie", şi mai ales trebuie să-ţi denunţi tovarăşul care refuză să te urmeze. Şi astfel Rusia a ajuns la această mîrşăvie pe care lumea încă n-o cunoscuse: a arunca jumătatea unei clase împotriva celeilalte jumătăţi a aceleaşi clase, a compromite jumătatea care mănîncă şi latră, a demoraliza pe aceea care posteşte şi scrîşneşte din dinţi... Va veni o zi în care învinşii vor putea vorbi, pe deasupra tuturor claselor şi, în acea zi, voci teribile îl vor întreba pe Gorki despre tăcerea lui şi Gorki nu va mai putea răspunde spre ruşinea memoriei sale“.

Am deschis *Vers l'autre Flamme*, volumul I, cu subtitlul *Après 16 mois dans l'URSS*, şi aici trebuie să ne oprim pentru a da lui Panait Istrati locul ce i se cuvine. De precursor în dezmeticirea din cea mai mare impostură istorică a vremei noastre. Pentru această carte pe care în fond o plătit-o cu existenţa, adversarii, spre a-l ataca, şi unii prieteni, pentru a-l acuza, au găsit aceleaşi argumente, altfel nuanţate bineînţeles: confuzie ideologică, lipsă de cultură, exagerare venită dintr-un temperament clocotitor, incapacitate de a gîndi teoretic etc... Or, toate aceste argumente cad în faţa realităţii. Realitatea aceasta este: Panait Istrati a fost confirmat în diagnosticul lui nu numai de mărturiile celor mai înarmaţi dintre intelectuali, nu numai de evoluţia istorică, nu numai de raportul secret de la Congresul al XX-lea, nu numai de revoluţia maghiară şi de primăvara de la Praga, dar şi de studiile cele mai serioase, cele mai inatacabile pe plan ştiinţific, uneori cele mai marxiste. În el s-au întîlnit, peste timp, Gide cu Koestler, Pasternak cu Orwell. Amalrik cu Milovan Djilas, Soljeniţîn cu Albert Camus. (Într-o paranteză fie spus, credem că singura comparaţie pe planul gîndirii pentru cel care a fost numit „autodidactul din Balcani", nu trebuie făcută nici cu Gorki, nici cu Kazantsaki, ci tocmai cu Albert Camus, care a avut nevoie de un întreg volum de eseuri *Omul revoltat* pentru a demonstra ceea ce Panait Istrati, cel aşa-zis fără cultură şi fără pregătire de nici un fel în afară de aceea a vieţii, a intuit la modul esenţial: revolta opusă, de-a lungul istoriei, revoluţiei). Totul ar trebui citat din această carte în care ţipetele nu fac decît să exprime cea mai îngheţată dintre luciditătţi. Şi totul, în evoluţia istorică, dă dreptate acuzatorului sacrificat. Despre revoluţionarul profesional, despre birocraţie, despre noua castă de la putere, despre minciuna, ipocrizia, delaţiunea transformate în metode de guvernămînt, despre rolul sindicatelor şi despre soarta lumii dacă plaga s-ar întinde, Panait Istrati a

scris pagini ce vor rămîne peste timp, ca cel mai precis diagnostic înainte chiar ca boala să fi devenit epidemia pe care o ştim. Dar cum nu putem cita totul, măcar atît: „Problema socialismului nu se pune cu nici un chip; se pune problema unei terori ce tratează viaţa oamenilor ca pe un material de război social de care statul se slujeşte pentru triumful unei noi şi monstruoase caste. Această castă ignorantă, vulgară, perversă, nu cunoaşte decît desfăşurări de steaguri, Internaţionala ascultată în picioare, „colţul Lenin", megafoane sforari înecaţi în fraze; fraze pentru a judeca viaţa, fraze gata făcute pentru a înlocui ideile, GPU-ul pentru a înlocui argumentele, cenzura pentru a evita critica, un vid universal cu care noua castă se gargariseşte şi de care se serveşte pentru a domina (...) Astfel de regimuri provoacă în străfundurile mîloase ale sufletului astfel de valuri încît aduc la suprafaţă tot ceea ce instinctele noastre conţin mai oribil.

Minciuna, ipocrizia, denunţul, asasinatul devin mijlocul cel mai lesnicios pentru a-ţi asigura existenţa (...) Aruncaţi în mod oficial, aceşti monştri, fie doar o zi, asupra bietei vieţi, şi zeci de generaţii nu vor mai fi în stare să-i învingă (...) Mi-e absolut imposibil să fac bilanţul acestei imoralităţi. El ar umple volume şi ar cuprinde toată ierarhia, de la vîrf la bază. Unii pentru motivul de a fi fost amestecaţi în această imoralitate, alţii pentru motivul de a fi observat şi de a nu fi suflat nici un cuvînt, toţi pentru că ştiu totul şi ascund totul în ochii lumii care are cel puţin dreptul la speranţă. Mă întreb ce s-ar întîmpla cu lumea în ziua cînd acest comunism ar deveni destul de puternic pentru a-i impune „justiţia" lui şi a o învăţa cum trebuie să trăiască..."

Nu ne puteam aştepta ca aceste pagini ale lui Panait Istrati să vadă lumina tiparului în România de azi? Fie. Dar ne puteam aştepta ca să nu fie ales pentru a aşeza pe Panait Istrati în „vremea şi în ţara lui", tipul însuşi al militarului denunţat de el, care se slujeşte tocmai de

metodele amintite: calomnia pentru a înlocui argumentele, cenzura pentru a evita critica, şi vidul gîndirii pentru a deforma gîndirea.

* * *

Stalinistul Al. Oprea are însă, trebuie s-o recunoaştem, înaintaşi celebri. Sadoveanu, de pildă, care şi-a reconsiderat singur *Viaţa lui Ştefan cel Mare* (apărută în 1934 la Fundaţiile Regale, în Biblioteca Energia) şi reeditată în 1954. Cu cele două ediţii faţă-n faţă am urmat atunci itinerariul acestei uimitoare metamorfoze. Iată care sînt principalele tăieturi şi modificări pe care Sadoveanu le impusese propriului său text. Mai întîi şi întîi dispăruse în întregime prefaţa, în care Sadoveanu vedea în Dumnezeu supremul judecător al istoriei, iar omenirea o rînduia pe doi stîlpi: ordinea şi frumosul. „Ordinea (politică şi economică), şi frumosul (intelectual şi moral) - scria Sadoveanu în 1934 - sînt singurele justificări valabile ale umanităţii în curs, în faţa Celui-Etern... Puterile haotice ale lui Ghinghis-Han demult sînt pulbere şi uitare. Pilaştrii de la Memfis şi numele de aur ale lui Pitagora vor domni pînă la istovirea ciclurilor”.

În tăieturile ce urmează de-a lungul paginilor, Sadoveanu nu încetează să se lepede de Dumnezeu... Astfel la pagina 9 din ediţia 1934 se putea citi: „Ceea ce numesc oamenii Întîmplarea, adică voinţa neclătită a lui Dumnezeu, hărăzea acelui braţ (e vorba de Ştefan cel Mare) şi acelei spade un destin cu totul excepţional”. În 1954 fraza se transformase astfel: „Ceea ce numeau oamenii de-atunci voinţa neclătită a lui Dumnezeu”.

Mai departe, la pagina 61 a ediţiei din 1934, ridicînd în slăvi victoriile lui Ştefan cel Mare, Sadoveanu scria: „N-a fost cu putinţă să se îndeplinească aşa ceva fără ajutorul lui Dumnezeu”. În 1954 fraza dispăruse.

În sfîrşit, în încheiere, Sadoveanu îşi exprima astfel în 1934 crezul său spiritual: „Spiritul de esenţă divină rămîne în lucruri, în întocmiri şi în suflete, şi încă încearcă a ne călăuzi pe căile viitorului”. În 1954 Sadoveanu suprimase „de esenţă divină”, de neîmpăcat cu marxismul dominant.

Am ales acest exemplu ca fiind cel mai spectacular. Sadoveanu - autorul unui singur volum publicat sub comunişti, atît de slab încît nu pare scris de el, *Mitrea Cocor*, prezida sau accepta această mutilare. Cu autorii clasici, lucrurile erau şi mai simple. Din poeziile lui Eminescu lipsea *Doina*. Din Caragiale *Boborul*. Din opera lui Barbu Delavrancea, ciclul de evocări *Odinioară...* Din Bălcescu, pasagiile privind Rusia. După o logică elementară, Eminescu trebuia să devină filorus. Dispărea marea sa revoltă împotriva cazacilor şi străinilor împilatori. Caragiale trebuia să cînte progresul şi revoluţia cu orice preţ? Se suprima experienţa sa ploieşteană şi negativ revoluţionară. Delavrancea mai puţin stînjenitor pentru ocupant? Se tăia povestirea bătrînului căruţaş asupra năvălirii cazacilor la Bucureşti în 1848. Bălcescu trebuia să anunţe vremile „ruso-revoluţionare” de după al doilea război mondial? Pasagiile împotriva Rusiei pravoslavnice erau înlocuite prin puncte de suspensie.

Foarfecile au mutilat de-a lungul realismului socialist sistematic literatura română, pînă la anularea ei. Dar azi, la ceasul „recuperării moştenirii culturale”, foarfecile lui Al. Oprea nu mai au nici una din explicaţiile (explicaţii, iar nu scuze) trecutei terori. Ele sînt cu atît mai vinovate. Panait Istrati n-a scăpat încă de conjuraţia minciunii.

22 octombrie 1970

„Pe umerii fiecăruia dintre noi, cade la un moment dat povara lumii: aşteaptă clipa aceea cu neliniştea şi cu teama cu care se aşteaptă o mare cinste. Nu-i este dat oricui să

răspundă, fiindcă nu oricine este întrebat. Dacă viaţa îţi aduce acest omagiu de a te alege drept martor, primeşte experienţa. Ea este totdeauna înălţătoare, dacă nu totdeauna profitabilă”.

Rîndurile acestea ale lui N. Carandino, extrase dintr-o confesiune publicată recent în presa literară de la Bucureşti sub titlul *Intîmplări de ieri - gînduri de azi*, se vor un sfat dat unui exponent al tinerei generaţii. Ele sînt însă mai mult: o mărturie a lui N. Carandino asupra lui însuşi. Şi pentru că niciodată experienţa primită de el n-a fost „profitabilă”, pentru că - dimpotrivă - a ştiut s-o ducă pînă la sacrificiu, pentru că demnitatea şi etica la N. Carandino n-au fost plătite cu vorbele ci cu fiinţa, mărturisim că i-am citit „confesiunea” cu o emoţie rar resimţită. Vocea aceasta, care atîţia ani a fost nevoită să tacă, vocea aceasta la care ne-am gîndit cînd, în mijlocul atîtor demisii intelectuale, a atîtor supralicitări, ne năpădea îndoiala asupra menirii unei intelectualităţi atît de grăbite să-şi nege cea mai elementară dintre misiuni (răspunderea faţă de cuvînt), vocea aceasta zăbrelită ani şi ani, iat-o exprimîndu-se, azi, într-un text care nu mai e strict profesional, şi care ne îngăduie să ne dăm seama ce scriitor am fi putut avea în N. Carandino, ce scriitor am mai putea încă avea. Cultivînd măsura, nuanţa, discreţia, demnitatea, generozitatea de a se risipi în loc de a cumula, ştiind să-şi facă din cultură o respiraţie şi nu o vanitate, aşteptăm de la N. Carandino, acum cînd, după cum o mărturiseşte, a venit momentul de „a spune şi altora lucruri care ţi s-au întîmplat şi pe care ei nu le ştiu”, ca aceste lucruri să fie scrise şi ca ele să depăşească limita unui articol ocazional, pentru a se închega într-o carte.

Gustul de zădărnicie care pune stăpînire pe el, cînd priveşte înapoi, în vălmăşagul anilor şi al duşmanilor, gustul acesta de cenuşă, am vrea însă să-l părăsească. E drept că a fost om de presă, de teatru şi de litere, cînd alţi colegi de

generaţie, cu „vocaţii mai precise”, cum scrie cu modestie, tipăreau volume. Dar a existat o vreme, nu încă prea îndepărtată, cu atît mai puţin depărtată cu cît îşi prelungeşte dramele şi metehnele pînă în zilele de azi, a fost o vreme cînd o carte n-a măsurat mai mult decît măsura omul care a scris-o. Şi din acea vreme, cărţile scrise de acei colegi de generaţie, un Zaharia Stancu, un Eugen Jebeleanu, un Cicerone Theodorescu - şi nu numai ei, din păcate - nu mai au decît o valoare negativ-documentară asupra capacităţii unor scriitori de a se desfiinţa singuri, desfiinţînd cuvîntul, punîndu-l să grăiască împotriva menirii lui primordiale. Tot în acea epocă s-au clădit opere complete durabile, prin vieţi sacrificate. Aceea a lui N. Carandino grăieşte, fără carte, despre menirea scriitorului. Unul dintre puţinii gazetari de stînga consecvenți din presa noastră democratică n-a avut de suferit decît de pe urma acestei stîngi - atunci cînd ea a luat puterea. (Dacă se poate considera că, după 23 August, stînga este aceea care a luat puterea, şi nu, aşa cum s-a întîmplat de fapt, un conformism terorist şi de import).

Vorbind acum despre tatăl său care i-a pus în mîini, de mic, pe Plutarh, N. Carandino scrie: „A căutat mereu să-mi insufle respectul măreţiei, al demnităţii, nu prin recomandări explicite, ci, mai ales, subliniind, cu dispreţ, spectacolul degradărilor laşe“. Nu ştim ce-a risipit sau nu N. Carandino, din toate posibilităţile care erau ale lui. Dar acest exemplu l-a păstrat întreg, în mijlocul unei atmosfere în care „degradările laşe“ începuseră să se confunde cu bibliotecile şi să le ia locul. Datorită acestei memorii, el ne-a oferit mai mult decît toate cărţile reunite ale colegilor de generaţie amintiţi: o pildă.

Şi astfel, revenim spre sfatul dat de N. Carandino tînărului său interlocutor din generaţia cea nouă. Am plîns de atîtea ori această generaţie „fără părinţi spirituali”, am arătat îndeajuns cît de ipocrită era trufia cu care i se dădeau lecţii

de către toţi compromişii trecutului imediat care s-ar fi voit, în continuare, profitorii prezentului, pentru a avea dreptul să atragem acum atenţia: vocea care-i vorbeşte azi este dintre acelea ce merită ascultarea. Mai ales că în ultima vreme năvoadele compromisului, puse cu grijă şi îndemînare de toţi aceia care se temeau de concurenţă au început să dea roadele pe care le constatăm cu înmărmurire. Şi cu tristeţe. Aşa încît sfatul lui N. Carandino sună exact ca o sentinţă şi nu ne putem împiedica să-l citãm:

„Mai grave mi se par orientările deliberate spre vulgaritatea satisfacţiilor materiale. Nu cumva ai îmbătrînit, înainte de a fi tînăr? Nu cumva preţuieşti în aur pieritor strălucirea nemuritoare a versului?... Fiindcă trebuie să-ţi mărturisesc, rămîn îndurerat cînd vă surprind obosiţi înainte de a munci, trişti înainte de a fi cunoscut suferinţa, disperaţi înainte de a fi clădit iluzii... Un proverb francez spune: Bătrînii se duc şi tinerii nu mai vin. Ca să vii, nu e nevoie însă să te grăbeşti. Şi, mai ales, nu e nevoie să faci prea multe concesii. Vei lăsa destui fulgi pe drum. Cît despre bătrîni, lasă-i să se ducă singuri. Nu le da brînci!“.

De la primele rînduri ale „confesiunii” sale, N. Carandino vrea să se situeze el însuşi printre aceşti bătrîni. Dar noi nu putem să-l urmărim. Deoarece sînt epoci în care aceste catalogări biologice par contrazise de fapte. Sîngele din vine bate desigur un ceas. Dar nu bate ceasul exact al conştiinţei. În epocile de care vorbim, ceasul acesta hotărăşte între tinereţea şi bătrîneţea spirituală. Tinereţea se ţine dreaptă şi e gata să-şi plătească iluziile cu preţul cel mai scump, al sacrificiului. Sau atunci, nu e tinereţe, ci numai o bătrîneţe care a început demult, din primele respiraţii ale demisiei.

Ne încăpăţînăm deci să-l socotim pe N. Carandino un tînăr exemplar. De la care aşteptăm doar să asume o contradicţie. „Tinerii nu povestesc” - scrie el. Am vrea ca

tînărul N. Carandino să fie bătrîn numai prin atît: să povestească. Să pună într-o carte o viaţă care face mai mult decît o carte.

5 noiembrie 1970

De multă vreme o carte n-a provocat în literele româneşti de după război o polemică atît de vie ca aceea a lui Nicolae Manolescu *Contradicţia lui Maiorescu*. Şi acest fapt nu poate decît să bucure, deoarece de o polemică de idei a dus cel mai mult lipsă cultura românească în zona cea sumbră a dogmatismului. Nu e mai puţin adevărat că discuţia de faţă în momentele ei excesive - de admiraţie sau negaţie absolută - pare uneori extrasă din citatele însăşi pe care Nicolae Manolescu le scoate din Maiorescu pentru a dovedi imaturitatea culturii româneşti în clipa cînd Maiorescu a pătruns în arena publică. De fapt cei care-l deservesc cel mai mult pe înzestratul critic care este N. Manolescu sînt admiratorii lui fără rezerve. Pentru unul dintre ei cartea aceasta ar depăşi critica aşa cum fusese gîndită de cînd există cultură românească, pentru altul nu e numai profundă şi fundamentală, dar reprezintă şi un model, pentru al treilea nu e o monografie, ci o carte adevărată (de parcă monografia ar fi o carte falsă), şi aşa mai departe. Genul acesta de epitete lirico-definitive oglindesc doar un stadiu infantil al unei culturi, ieşită dintr-o noapte prea grea spre a putea săvîrşi fără riscuri saltul ameţitor la care a fost obligată. Negarea totală a cărţii (de altminteri, mai rară) nu dă nici ea dovadă de o mai mare seriozitate.

Dar pentru a provoca astfel de reacţii cartea în sine trebuie să cuprindă un miez de exces. Şi îl cuprinde. Nu talentul lui N. Manolescu este aici în cauză. *Contradicţia lui Maiorescu* ne-a dezvăluit însă - şi autorul nu ţine să ascundă acest lucru - contradicţiile însăşi ale lui N.

Manolescu. Numeroase şi fecunde. N. Manolescu este un critic de tip călinescian, asumînd, pe un alt portativ, o serie din caracteristicile ilustrului său predecesor. Printre care şi un anumit teribilism care-i îngăduia lui G. Călinescu să treacă inocent, şi tot atît de autentic de la o părere la alta, şi deseori să facă, nejustificat, tabula rasa din predecesori. Astfel N. Manolescu îşi tratează cu un dispreţ total nejustificat pe toţi înaintaşii în studiile maioresciene, pierzînd o sumă prea mare de rînduri pentru a ne anunţa că va merge altfel şi mai departe decît ei, şi polemizînd cu texte ale lor, pe care din păcate cititorul din România nu le are sub ochi, fără de care ar vedea că ele sînt rezumate şi simplificate inoportun de N. Manolescu într-o frază sau două. Dispreţul acesta nu-i binevenit chiar pentru un critic ce-şi pune studiul sub semnul „începutului absolut”. Mai ales cînd el este însoţit de o enunţare tot atît de definitivă a ce va spune el nou. De fapt afirmaţiile acestea de principiu ale lui N. Manolescu sînt extrem de riscate deoarece rămîn nedovedite de restul cărţii. Dar nu dintr-o incapacitate critică a autorului, ci prin voinţa lui de a o lua pe urmele noii critici occidentale. Care, o ştim, nu-şi mai propune o adecvare la obiect, ci o nouă lectură uneori foarte îndepărtată de realitate. În urma acestui demers, la urma urmei destul de excitant pentru spirit, am avut dreptul în Franţa, în ultima vreme, la tot atîţia Racine cîţi noi critici au scris despre el, fără pretenţia vreunei corespondenţe reale cu clasicul francez. Mai înainte însă Racine, ca toţi clasicii, ca atîţia alţi autori mai aproape de noi, fusese epuizat de studiul universitar, la obiect. În cultura românească, nu ne aflăm însă la stadiul celei franceze şi înainte de a ne putea îngădui o „nouă critică”, sîntem nevoiţi mai întîi să consolidăm o tradiţie critică, e drept strălucită dar profund zdruncinată de pseudocultura de după război. Tot astfel, din punctul de vedere ontologic din care N. Manolescu afirmă că-l priveşte pe Maiorescu, îl vedem pe criticul

român împiedicîndu-se în lecturi psihanalitice (Maiorescu s-ar lipsi de Dumnezeu cum se lipseşte de tată), plecînd de la detalii pentru a crea totalităţi abuzive (Jurnalul, Junimea, călătoriile, prieteniile, familia, nostalgia unui timp ideal fără noapte - alcătuind paravanul împotriva fricii de singurătate ce l-ar fi caracterizat pe Maiorescu) sau nejustificind nici acea contradicţie, care dă titlul cărţii, între spiritul polemic al lui Maiorescu şi cel religios.

Dar fiecare generaţie are nevoie în România de un „înapoi la Maiorescu”, şi din acest punct de vedere cartea lui N. Manolescu este total justificată. Meşterul Manole, ne reaminteşte N. Manolescu, care pleacă de la un comentariu al lui Marin Sorescu, Meşterul Manole, căutînd „loc de mînăstire şi de pomenire”, întreabă pe un cioban dacă n-a văzut „un zid părăsit şi neisprăvit”. O imagine cheie a istoriei noastre şi bineînţeles nu numai a celei literare. Tot ce a fost clădit, sîntem obligaţi de ceea ce s-ar putea numi „teroarea istoriei” să reclădim din nou, piatră cu piatră, fără inocenţa începutului absolut, dar în acelaşi timp şi fără certitudinea că un alt viscol nu va dărîma la loc întemeierea. Altfel cum s-ar face că ceea ce a fost odată clădit de Maiorescu, a trebuit să fie reluat de la capăt de generaţia critică antebelică, şi acum, din nou, de generaţia actuală? Sau cum spune atît de lucid şi cutremurat N. Manolescu: „Sîntem obligaţi să trăim mereu în prezent, abstragerea se cheamă la noi laşitate. Fiecare descoperire este, în fond, o redescoperire, şi ne luptăm cu patimă nouă pentru cauze vechi şi pe care alţii înaintea noastră le-au cîştigat sau le-au pierdut. Avem conştiinţa că începem mereu (chiar dacă pe o treaptă superioară a spiralei) şi scepticism faţă de toate începuturile. Trăim din cultul provizoriului şi al relativului. Sub orice construcţie pe care o începem bănuim „un zid părăsit şi neisprăvit".

Cartea lui N. Manolescu este nu numai interesantă dar şi necesară tocmai atunci cînd revine spre „zidul părăsit”,

reamintind vechile lupte maioresciene împotriva fanatismelor ideologice, pentru poezie ca formă supremă de libertate a omului, împotriva celebrelor forme fără fond (ceea ce îi îngăduie lui N. Manolescu dureroase şi inevitabile întrebări asupra istoriei noastre), împotriva majorităţii inoperante în artă ca şi în critică etc., etc... Oricum, nu credem că acest „nou început” se situează pe o treaptă superioară a spiralei evoluţiei noastre, ci, dimpotrivă, mult mai jos, poziţiile maioresciene dobîndesc o actualitate infinit mai dramatică decît în clipa chiar în care le exprima el. În acest sens eroul principal al cărţii lui N. Manolescu nu este atît Maiorescu cît destinul însuşi al culturii noastre. Şi nu ne rămîne decît un regret: că o nouă carte nu a început exact cu rîndurile cu care se încheia aceasta.

Contradicţia lui Maiorescu era de mult aşteptată. Mai precis din clipa în care Liviu Rusu scria în *Viaţa Românească* în 1963 acel articol despre Maiorescu ce avea să dezlănţuie un val delirant de proteste. Dar era primul semn ce ne avertiza că, după cum sta scris deasupra uşii bibliotecii lui Maiorescu, şi după cronicar, „birui-va gîndul“. Pentru această biruinţă a gîndului maiorescian, cartea lui N. Manolescu poate însemna o dată.

26 noiembrie 1970

Polemica „deceniilor” a ocupat şi preocupat presa literară din România de la începutul acestui an.

Catalogarea în două decenii a literaturii postbelice româneşti e dintru început falsă. Realismul socialist, ca dogmă, a început să fie aplicat prin 1948 şi nu s-a încheiat cu totul în 1960. Pentru a se manifesta, chiar timid, liberalizarea a fost nevoită să aştepte primii ani ai noului deceniu. Dar, poate dintr-o comoditate de date, această

împărţire a fost adoptată de toţi participanţii la o dezbatere ce angajează şi altceva decît destinele unei literaturi.

Totul a început prin iniţiativa revistei *Argeş* care a cerut scriitorilor să desemneze cele zece cărţi mai bune ale deceniului 1960-1970. Tinerii au răspuns cu entuziasm. Chiar dacă uneori ei au exagerat şi nu şi-au ales cu o precizie mai critică epitetele, bilanţul pe care-l stabileau era cu totul justificat. Rareori în literatura română un început a fost într-atîta clădit pe nimic ca acela al generaţiei ce debuta prin 1960 şi ceva. Mai e nevoie să amintim că de-a lungul realismului socialist se încercase o reîntoarcere nu numai în timp - se poate oricînd vorbi de „păşunismul“ literaturii izvorît din dogma jdanovistă -, dar şi spre un alt nivel calitativ, spre o bîiguială festivă şi mincinoasă, spre o onomatopee silnică, spre o mimare a actului literar care nu aparţineau unei istorii a literaturii, nici măcar unei preistorii a ei, ci lichidării oricărei literaturi?

Oricît de banală ar fi fost ea în aparenţă, ancheta revistei *Argeş* era binevenită pentru că dovedea, prin extrema dificultate de a alege, reînvierea necesară a unei culturi. Şi dacă, la rîndul nostru, intrăm în acest joc, vom începe lista cu *Rostirea filozofică românească* a lui Constantin Noica. Apărut în 1970, acest text capital, probabil cel mai important de la război încoace, reintroduce interogaţia în gîndirea românească. De la Mircea Vulcănescu, nimeni nu ispitise astfel cuvintele noastre de toate zilele. La Mircea Vulcănescu întrebarea se menţinea mai mult în domeniul filozofiei, pe cînd la Constantin Noica ea se situează sub zodia mai vastă a înţelepciunii. Dar asupra unicei şanse pe care o cunoaşte filozofia românească prin Constantin Noica, nu vom insista acum. Să continuăm lista, renunţînd şi la ordinea alfabetică şi la editările de postume sau reeditări. Vom alege: Ion Alexandru: *Vina*; Marin Sorescu: *Iona*; Marin Preda: *Moromeţii II*; D. R. Popescu „*F*“; Ştefan Bănulescu: *Iarna Bărbaţilor*; Ion Caraion: *Necunoscutul ferestrelor*;

Matei Călinescu: *Viaţa şi opiniile lui Zaharias Liehter*; Ion Negoiţescu: *Poezia lui Eminescu* şi Ştefan Aug. Doinaş: *Omul cu compasul*.

Alegînd, am nedreptăţit şi pe vii şi pe morţi. Prin editările postume, de pildă, literatura română a fost îmbogăţită de opere de care nu se poate lipsi: *Autobiografia*, lui Blaga, *Operele* lui Dan Botta, *Sonetele închipuite ale lui Shakespeare*, de V. Voiculescu.

Am justificat destul entuziasmul cu care tinerii au răspuns la această anchetă pentru a ne îngădui acum nişte rezerve. Subliniind importanţa anchetei, *România Literară* declara că „volume ale unor scriitori afirmaţi în acest deceniu pot fi aşezate cu naturaleţe în vecinătatea celor mai importanţi scriitori consacraţi dintre cele două războaie". Exagerarea este evidentă. Deceniul 60-70 a fost un deceniu al reînvierii. Nu însă şi al aşezării. Cărţile publicate erau importante pentru că, venind după vidul dinainte, reînnodau cu marile tradiţii dintre cele două războaie. Dar în afară de scriitorii care-şi continuau o operă începută şi aproape săvîrşită înainte de război, cum ar putea sta majoritatea cărţilor deceniului alături de Rebreanu, Blaga, Matei Caragiale, Ion Barbu, Camil Petrescu sau Mircea Eliade? Ca să nu mai vorbim de critici şi gînditori, ca să nu-l pomenim pe Iorga şi ca să nu numim decît pe cîţiva dintre cei mari. Scriitorii deceniului 60-70 se îndreaptă - dacă vor fi lăsaţi s-o facă - spre zodia operelor complete şi a comparaţiilor posibile, dar nu se află încă în ea.

Fără astfel de nuanţe, şi din cu totul alt punct de vedere, au răspuns unii din foştii scriitori ai deceniului stalinist. Printre detractorii deceniului 60-70, am aflat însă pe prima pagină a *Contemporanului*, pe Paul Anghel căruia nu ştim ca deceniul anterior să-i fi fost prea prielnic. El este totuşi printre cei mai grăbiţi să reabiliteze „valorile" din vremea realismului socialist şi să arunce toate păcatele şi răspunderile pe tinerii clipei de faţă.

E drept că indignările de azi ale lui Paul Anghel nu sînt mai puţin suspecte ca entuziasmele sale de ieri. Cînd, de exemplu, a fost comemorat Lenin, primăvara trecută, în presa de la Bucureşti, hagiografia s-a împletit cu ridicolul în articolul festiv al lui Paul Anghel. El declara că nu se poate apropia de operele lui Lenin decît citind „*Vedele*, *Upanishadele*, *Iliada* şi *Odiseea*, *Divina Comedia* şi *Critica Raţiunii pure*“. Nu mai lipsea decît Biblia. Cu o astfel de cultură generală, ce descoperi apoi în opera lui Lenin? După Paul Anghel „o axiologie, o teorie a cunoaşterii, o tehnică proprie de mînuire a particularului şi generalului, o hermeneutică, o stilistică”. Toate acestea „ni-l acreditează pe Lenin ca pe un scriitor, ca pe un mare scriitor”. Paul Anghel mai ne asigura că nici o frază din Lenin nu e un „capriciu de stil”, ceea ce nu este dificil la un om care n-are stil, şi că totul se articulează în întreg „cu o funcţionalitate revelatoare, la fel ca şi hexametrii în Iliada, la fel ca şi terţinele lui Dante, care, prin curgerea lor fluvială, compun imaginea *Divinei Comedii*”. E drept că pentru a exemplifica opera lui Lenin, care ieşea victorioasă din comparaţii atît de zdrobitoare, Paul Anghel ne dădea o frază luminoasă şi pentru biologie, şi pentru hermeneutică, şi pentru stilistică. Îl citǎm: „Un pas înainte şi doi înapoi". Frază care e destul de actuală pentru polemica deceniilor.

Ce altceva propun detractorii deceniului 60-70, decît „doi paşi înapoi”? N-ar fi fost între 50 şi 60 vreun hiatus, pretinde Paul Anghel, „prin simplul fapt că atunci trăiau şi scriau cei mai de seamă scriitori români. Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Călinescu, Camil Petrescu”. Ce ar fi să nu aruncăm praf în ochi prin simpla enumerare de nume celebre? Blaga, în deceniul amintit, n-a avut voie să se manifeste decît printr-o traducere. Sadoveanu n-a dat decît *Mitrea Cocor* care e o astfel de pată pe opera sa, scăzîndu-i şi nu sporindu-i valoarea, încît ne putem întreba dacă el a scris-o cu adevărat. Camil Petrescu a publicat singura carte

plicticoasă şi fără idei dintr-o operă mai înainte încinsă de focul ideii. Arghezi s-a desfigurat prin prostituţie. Ce mai rămîne? Două romane ale lui G. Călinescu, dar cine ar putea pretinde, fără a arăta lipsa celui mai elementar simţ critic şi de răspundere că G. Călinescu va rămîne mai întîi ca romancier, iar nu ca autorul acelei masive, pasionante şi uneori iritante *Istorii a Literaturii Române* care a fost scrisă înainte de acest deceniu şi care nici pînă acum n-a reapărut.

Paul Anghel mai citează şi titluri: *Desculţ*, *Moromeţii*, *Bietul Ioanide*, *Scrinul Negru*. „Ca să mă opresc aici“, adaugă el. S-a oprit şi prea devreme şi prea tîrziu. Ar mai fi putut include *Groapa* lui Eugen Barbu, dar ar fi trebuit să scoată *Desculţ*. Numai că, pentru Paul Anghel, toate înşiruirile deceniului 50-60 încep şi sfîrşesc cu... Zaharia Stancu. Paul Anghel care dă, semeţ, lecţii tuturor criticilor literari, pentru a-i învăţa să trimeată pe autor „ca pe o minge, la locul său”, îl vîră abuziv pe Zaharia Stancu într-un „loc” literar la care nu poate pretinde decît în „calitatea” sa actuală de preşedinte al Uniunii Scriitorilor.

„Cui prodest” acest bilanţ dacă ignorăm restul? - se întreabă Paul Anghel, referindu-se la bilanţul entuziast pe care-l stabilesc tinerii pentru deceniul 60-70. Ar fi foarte uşor să-i întoarcem întrebarea „cui prodest” bilanţul cu cele patru titluri de cărţi din deceniul anterior, dacă ignorăm restul? Restul, adică tonele de hîrtie tipărită ce rămîn pildă a celei mai depline agresiuni împotriva spiritului şi literaturii de cînd există literatură română. Hecatomba literaturii partinice pe un talger al balanţei şi patru cărţi, numai patru, în altul. Oare termenul „hiatus“ nu e încă prea modest? Acela de genocid literar n-ar conveni mai bine?

După reabilitarea deceniului 50-60, Paul Anghel trece la atacul împotriva deceniului următor. El reproşează actualei literaturi de a nu scrie opere „adevărate” care „să spună adevărul despre lume şi societatea” în care trăieşte

scriitorul. Exigenţă plauzibilă dar falsă imediat ce încercăm s-o aplicăm condiţiilor locale şi istorice. Am constatat-o în nenumărate rînduri: literatura se află la noi într-o fază aluzivă (sau „evazionistă" - cum se spune -) pentru că realitatea socială continuă să fie pusă în paranteză. Asupra ei se pot emite anumite critici de amănunt cu condiţia ca ele să nu atingă temelia. Nu ne aflăm nici în primăvara de la Praga, nici în peisagiul rus, şi n-avem referinţa nici unui Soljeniţîn. Desigur, există momente curajoase de aproximaţie a adevărului la un Marin Preda sau D. R. Popescu. Dar sînt excepţii. A cere întregii literaturi tinere să se ocupe de „realitatea socială" înseamnă s-o obligi să iasă, descoperită, într-o luptă în care condiţiile eşecului sînt, aproape toate, reunite.

Şi aşa, aluzivă cum e, literatura se vede mereu suspectată şi atacată prin scris, sau prin intrigi subtile. Mihnea Gheorghiu denunţă, în faţa lui Nicolae Ceauşescu, „misticismele" din poezia lui Leonid Dirnov. Eugen Barbu vînează nepatrioţi, şi cu toţii tabără împotriva „onirиştilor". Ne putem lesne da seama, în asemenea condiţii, ce înseamnă exact îndemnul la „adevăr". Mai ales din gura cuiva care-l asemuie pe Lenin cu... Dante.

Un alt reproş al lui Paul Anghel: tînăra generaţie e atît de grăbită încît nu mai aşteaptă maturitatea pentru a se lansa. Dar istoria recentă n-a arătat acestei tinere generaţii că nu e timp de aşteptare? Că oricînd o poate pîndi noaptea acelor ani în care fie tăceai, fie te desfiinţai ca om şi, scriitor? Tînăra generaţie ar mai pretinde că totul începe cu ea. E oare vina acestor tineri dac-au crezut că avangarda românească i-a aşteptat pe ei, cînd prima antologie a avangărzii de dinainte de ultimul război n-a apărut, pentru a pune lucrurile la punct, decît recent? E vina lor dacă sînt nevoiţi să vorbească încă despre scriitori ale căror cărţi nu le-au avut la îndemînă, sau ale căror opere complete întîrzie să reapară?

Altă critică: tinerii vor să ocupe posturi din ce în ce mai mari pentru a-şi apăra interesele. E adevărat că unele exemple de arivism printre tineri sînt uluitoare. Dar pe de o parte, sperăm ca parvenitismul să nu cuprindă o întreagă generaţie, iar pe de alta, Paul Anghel el însuşi ne propune să nu căutăm etica unui scriitor în viaţa ci în opera sa. Această dihotomie între om şi operă e dintre cele mai primejdioase în perioade de criză şi dacă generaţia care a debutat prin 1960 promitea mult, era şi pentru că părea c-o respinge. Perioada stalinistă este încă aproape de noi şi ne dovedeşte că exemplul lui Galileo Galilei e inoperant. Degradarea a fost atunci atît de totală încît, în afara celor care au tăcut şi n-au mai figurat în istorii ale literaturii, ci doar în istoria tragică a cotidianului, minciuna a pătruns pînă şi în operele de sertar, a viciat cuvîntul şi, prin el, gîndul. Nimeni n-a ieşit indemn din această perioadă. Pentru restabilirea unei etici elementare, un prim pas este tocmai să constaţi că, în încercările extreme, nu poţi despărţi omul de operă. Îi vede oare cineva pe Soljeniţîn scriind *Pavilionul Canceroşilor* şi, în acelaşi timp, lăudînd partidul comunist la ziar sau transformînd, cu o tiflă, vremea tragică în care trăieşte într-o „cronică a optimistului”? Singura terapeutică pentru a însănătoşi tinerele generaţii de metehnele ce li se reproşează ar fi o denunţare radicală a trecutului de deriziune la care a fost supusă condiţia scriitoricească, nedespărţită de condiţia umană. Locul unei asemenea operaţii de salubritate elementară, ni se propune din ce în ce mai insistent reabilitarea acestui trecut.

Să ne mai întrebăm: „cui prodest“?

31 decembrie 1970

În România, literatura se află din ce în ce mai mult pradă unei obsesii şi nefastă şi logică şi aberantă şi îndreptăţită, şi

destructivă şi motivată: aceea de a se face cunoscută peste hotare. Problema aceasta - deloc simplă în care nimeni n-are cu totul dreptate, şi nimeni nu greşeşte cu totul - este gravă pentru că face să apară la suprafaţă un complex de care cultura noastră se dezbărase între cele două războaie. E complexul provincial ce ne-a făcut uneori să pendulăm între un sentiment de inferioritate nejustificat şi altul de superioritate neîntemeiat faţă de culturile cu circulaţie universală. Reapariţia lui e perfect explicabilă prin istoria care, încă o dată, şi acum mai grav ca oricînd, a distrus din nou ceea ce fusese clădit cu atîta sîrguinţă, cu atît talent şi atîta responsabilitate de la Maiorescu încoace. Încercuită în zona pestiferată a lipsei de valoare, zăbrelită în ţarcul unei ideologii rudimentare, ţinută în afara evoluţiei generale, cultura românească, atunci cînd începe să se redescopere pe ea însăşi (o cunoaştere încă parţială, dar ferventă), se vrea, inevitabil, recunoscută şi de alţii, ca şi cum o astfel de recunoaştere ar reprezenta o garanţie împotriva unei repetiţii a dramei.

N-ar fi nimic rău, dacă, pe de o parte, cei care ar trebui să înlesnească difuzarea literaturii române în lume - adică într-un regim de monopol al statului, diferiţii “responsabili” cu treburile culturale - n-ar lucra împotriva celor mai evidente interese, iar pe de alta, cei care n-ar trebui să se ocupe de această problemă, adică scriitorii, n-ar asuma-o, tocmai din pricina carenţei oficiale, ca o obsesie majoră.

„Provincialismul “ nu explică totul. De altminteri, românii nu sînt provinciali în cultură decît atunci cînd doresc, cu orice preţ, să arate contrariul. Mai există şi un limbaj competitiv împămîntenit în ultimul sfert de veac care, asimilînd literatura cu grădinăritul sau cu însămînţarea, îi cere randamente raţional obţinute de care dacă n-ar fi profund incapabilă nu s-ar numi literatură. Se găsesc chiar scriitori, sau aşa ceva, care, comparînd cultura cu politica externă, îi cer să obţină astfel de succese „diplomatice” sau

care o asimilează cu nu ştiu ce produse, finisate sau nu, ce s-ar vinde mai bine prin străinătăţi, în schimb, în presa literară, n-am găsit decît un singur critic, pe Ion Negoiţescu, în stare să reamintească un adevăr elementar: că scriitorul creează mai întîi pentru sine, apoi pentru cele cîteva milioane de oameni ce-i vorbesc limba. Formînd gustul acestor cîteva milioane şi dăruindu-le o cultură majoră, pătrunderea în universal va fi ulterior înlesnită. În această judecată domină atît de mult bunul simţ încît ea n-a reţinut atenţia nimănui.

Prestigiul peste hotare nu este numai cuvîntul de ordine al unor autorităţi care, în acelaşi timp, fac totul - conştient sau nu - pentru a-l deservi, dar a devenit şi o fata morgana ce amăgeşte pe scriitori cărora li se servesc în mod regulat reţete cum să scrie pentru a interesa Occidentul şi li se dau şi tot felul de exemple, cu totul false.

Odată cu dezgheţul, cînd s-au reluat relaţii cu Occidentul, din România s-au trimis manuscrisele celor „în posturi” şi nu a celor „în literatură”. Prin diverse combinaţii, mai mult sau mai puţin extraliterare, unele din ele au fost publicate. Aceşti autori, odată traduşi, s-au crezut şi cunoscuţi. Mai ales că pe căile oficioase obişnuite, telefoane şi recepţii pe la ambasade, au obţinut să dea cîteva interviuri, care pe la radio, care pe la ziare. Aceste cîteva manifestări preliminarii au fost confundate de ei cu adevărata consacrare care nu poate fi decît articolul de critică. Astfel de articole n-au apărut. Nu c-am acorda tuturor criticilor din Occident vreun dar al infaibilităţii - uneori dimpotrivă. Dar ei creează „succesul" şi despre acest succes vorbim acum.

În acelaşi timp, antologiile, încredinţate unor scriitori străini care le executau după consemnele Bucureştiului, dădeau imaginea unei literaturi în care valoarea se învecina cu impostura, şi nu interesau pe nimeni. De altminteri, „antologia” este o iluzie greşit înrădăcinată, „bucăţile alese” n-au popularizat niciodată o literatură.

Cum la Bucureşti însă nu se poate gîndi decît la nivel oficial, de posturi, uniuni şi ministere, cele cîteva manifestări oficiale, care există totdeauna între guverne şi care, în Occident, n-au urmări reale pe plan cultural (o emisiune de radio, un congres la Pen-Club, delegaţii, vizite etc.); au devenit tot atîtea dovezi de „celebritate”.

De ce sîntem necunoscuţi, sau prost cunoscuţi, sau aproape necunoscuţi pe plan literar? Pentru că, cel puţin în ultimul sfert de veac, Occidentul nu s-a deschis masiv vreunei literaturi cu o limbă de slabă circulaţie, decît atunci cînd un eveniment extraliterar atrăgea atenţia asupra ei. Şi în ce priveşte literaturile din Răsărit, atunci cînd scriitorii se semnalau prin gest şi risc. Literatura maghiară n-a început să fie tradusă decît după revoluţia din 1956, cea poloneză după octombrie polonez, cea cehă şi slovacă după primăvara de la Praga. Nu e vorba de vreun anticomunism Sistematic al intelectualilor occidentali - contrariul e mai curent -, ci numai de această atenţie provocată de curajul etic şi de responsabilitatea faţă de cuvîntul scris şi rostit. Or, aceste condiţii n-au existat în liberalizarea românească, după cum n-au existat nici cazuri spectaculare de neconformism. Tot atîtea motive ca literatura română să nu aibă, din nefericire, vreo putere de atracţie deosebită pentru străini.

3 ianuarie 1971

În sfîrşit, au apărut la Paris, la Librairie des Cinq Continents, faimoasele *Lettres philosophiques* ale lui Cea-daaev care mi-a devenit familiar prin „Scrisorile” Marchizului de Custine, iar prezent prin actuala „ceadaaevizare” din Uniunea Sovietică.

Numai prima din aceste „Scrisori filozofice” a fost publicată în 1836 la Moscova, provocînd scandal şi determinînd pe ţar să declare nebun pe autor. De atunci şi

pînă azi tradiţia de a confunda pe neconformişti cu nişte dementi şi a-i trata ca atare a luat în Rusia proporţiile pe care le ştim. Generalul Grigorenko este acela care, în ziarul clandestin *Cronica Evenimentelor*, a botezat acest sistem „ceadaaevizare”. O întreagă reţea de spitale psihiatrice de-a lungul şi de-a latul Rusiei, a oficializat „ceadaaevizarea”. În aceste clinici „speciale” sînt internaţi, alături de nebuni adevăraţi, oameni sănătoşi care se opun regimului. Ei sînt lipsiţi de dreptul oricărei apărări şi obligaţi să trăiască în apropierea imediată a dementilor sfîrşind adesea prin a-şi pierde echilibrul psihic. Primul spital de acest gen a fost înfiinţat înainte de ultimul război, la Kazan, unde mai există şi azi o secţiune specială pentru internaţii politici. După război, un penitenciar special a fost instalat la Sicevska, în regiunea Smolensk, iar în 1952 s-a deschis marele spital psihiatric special de la Leningrad, un altul, în 1965, la Cerniahovsk, în regiunea Kaliningrad, în 1966 la Minsk, în 1968 la Dniepropetrovsk. Din personalul spitalelor, supraveghetorii aparţin Ministerului de Interne, infirmierii sînt recrutaţi printre deţinuţii de drept comun, iar unii doctori poartă, sub halatul alb, epoleţii de ofiţeri ai Securităţii. Însăşi înmulţirea acestui gen de spitale, în ultimii ani, arată proporţiile pe care le-a luat „ceadaaevizarea“ în sistemul represiv sovietic.

Din celebrele „Scrisori filozofice” ale lui Ceadaaev, nu citisem pînă acum decît unele pasajii. E explicabilă deci graba cu care am deschis această carte şi dorinţa de a transcrie aici, cîteva din condamnările, fără apel, pe care parcă le mai întîlnisem sub pana unui Eminescu sau Bălcescu, dar pe care, pentru prima oară le aud, cu atîta virulenţă, rostite de un rus.

„Noi ruşii, scrie Ceadaaev, nu aparţinem nici unei familii a genului uman. Nu sîntem nici din Occident, nici din Orient, nu avem nici una din tradiţiile lor. Aruncaţi în afara timpului, educaţia universală nu ne-a atins. Primii ani ai

istoriei noastre i-am petrecut într-o abrutizare imobilă, ei n-au lăsat nici o urmă în spiritele noastre. Nu ne putem întemeia gîndirea pe nimic personal şi, izolaţi de restul omenirii, nici tradiţiile altora nu le-am asimilat (...) Dac-am vrea să ajungem din urmă celelalte popoare, ar trebui să reîncepem toată pedagogia genului uman“.

„... Nu există la noi dezvoltare interioară, progres natural, noile idei le mătură pe cele vechi şi nici nu ştim de unde ne sosesc. Creştem dar nu ne maturizăm, înaintăm pe o linie oblică ce nu merge spre un scop. Sîntem ca nişte copii care n-au învăţat să se cunoască, deveniţi adulţi n-au nimic al lor, tot ce ştiu se află la suprafaţa fiinţei lor, sufletul însuşi e în afara lor. Experienţa vremurilor este nulă pentru noi. S-ar spune că legea generală a omenirii a fost revocată în ceea ce ne priveşte. Singurateci în lume, nu i-am dat nimic, n-am adăugat nici o idee la capitalul cunoştinţelor umane“.

„Occidentul dispune de ideile de datorie, de dreptate, de drept, de ordine. Ce putem pune la noi, în locul acestor idei? Avem nu ştiu ce în sînge care se opune adevăratului progres. S-ar spune că sîntem o lacună pe plan intelectual. În capetele noastre, totul flutură şi se plimbă. Chiar în privirile noastre, există ceva vag, rece, nesigur, care aduce oarecum cu fizionomia popoarelor cele mai de jos pe scara societăţii. Parc-am fi străini nouă înşine...”

N-avea dreptate Alain Besançon să facă din Ceadaaev un înaintaş privilegiat al lui Amalrik? Ceadaaev a fost, aşa cum o dezvăluie „Scrisorile” în integralitatea lor, şi nu numai cele cîteva fragmente din „Scrisoarea I“ pe care le-am citat aici, şi aşa cum o afirma Alain Besançon, singurul rus care a avut curajul să spună compatrioţilor săi cît e de orgolios să vrei să trăieşti în afara oricărei noţiuni de Drept. Şi Alain Besançon insista în cursul unei discuţii pe care am avut-o în faţa microfonului asupra acestei carenţe: Rusia n-a izbutit să-şi constituie un cod ce-ar fi fixat pentru fiecare libertăţile şi limitele de acţiune. Iar în secolul al XIX-lea, slavofilii au

făcut din această mutilare un motiv de orgoliu, un principiu de superioritate faţă de Occident. Ceadaaev, cel dintîi, afirmase că lipsa unui cod al drepturilor nu duce la dreptate, ci; dimpotrivă, la nedreptatea absolută, la domnia arbitrarului. Tradiţia liberală, care a fost mereu zdrobită între slavofili şi revoluţionari, încercase s-o spună de-a lungul secolului al XIX-lea. Dar gîndirea liberală a fost măturată încă din primele luni ale revoluţiei din februarie. Şi bineînţeles nu trebuie asimilată această tradiţie liberală ce se încarnase de-a lungul secolului trecut în intelectuali autentici, intelighenţiei ruseşti care, confundînd ştiinţa cu o etică politică, a adus în lupta ei fanatismul autodidactului, intransigenţa lipsei de cultură reală. Intelighenţia a ucis tradiţia liberală şi intelectuală. O afirma Alain Besançon, o analiza, într-o întreagă carte, şi apoi, într-o discuţie, tot la acest microfon, Jules Monnerot. Iar, în Occident, nu sîntem departe de a vedea repetîndu-se acest fenomen.

Nu sînt destule motive care să justifice nerăbdarea cu care am deschis „Scrisorile filozofice” ale lui Ceadaaev, strămoşul atîtor experienţe ratate pentru libertate?

7 ianuarie 1971

Orice antologie îndeamnă la recapitulări. E de altminteri unul din scopurile mărturisite ale acestui tip de culegeri. Deschizînd pe aceea a lui Dimitrie Stelaru, *Coloane*, recapitularea, mi s-a părut că nu-l priveşte numai pe el, ci o întreagă generaţie. Se sfîrşea în cazină războiul, începea o pace dinainte mînjită. Toţi cei care ne-am trăit atunci adolescenţa ne închipuiam că nu se poate vreme mai stîlcită. N-aveam dreptate. Ceea ce a urmat avea să ne arate că cel puţin încă un drept putea să fie suprimat din maldărul de drepturi sugrumate, dreptul la nefericire. „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut fericirea”, ne înştiinţa pe atunci poetul vagabond, poetul blestemat, poetul parodiind

profeţia şi suferind-o în acelaşi timp, dar nimeni nu ştia că „datoria fericirii” va desfigura, nu peste mult, o întreagă literatură. Dimitrie Stelaru a avut, în nefericirea sa, norocul de a fi debutat zece ani mai tîrziu cînd n-ar fi putut să-şi poarte zodia şi luna, haimanalîcul şi durerea, autenticitatea şi sfidarea, prin insomniile literaturii române. Norocul de a se întîlni, el singuraticul, cu alţi singuratici pe care stilul lui - adevărul şi masca, sarcasmul şi plîngerea, hiperbola şi sfîşierea - i-a însemnat fără recurs. A existat în literele româneşti o pleiadă de „stelari “ ce nu poate fi confundată cu nici una-alta. Nu prin valoare, deoarece valoarea n-a avut cînd să şi-o afirme - e poate singura generaţie nu numai fără urmaşi, ’ dar şi fără propria ei urmare -, ci prin trăirea gîfîită, superbă şi declamatorie, între două cutremure.

La Constant Tonegaru, la Geo Dumitrescu, la Ion Caraion, la Ben. Corlaciu, la atîţia alţii, revolta îngloba trecutul şi prezentul şi era bolnavă de presimţirea viitorului ce avea să dea dreptate, peste orice aşteptare, celor mai halucinante profeţii. Revolta aceasta lua forma tiflei, dar ascundea, sub aparenţe bufone, o angoasă precisă şi o sentimentalitate difuză. Grotescul a fost, în acei ani, singura figură posibilă a tragicului la tinerii poeţi bucureşteni. Deşi contemporană, poezia din Ardeal se construia în jurul unor alte coordonate, evoluînd între transparenţa lirismului la Ştefan Aug. Doinaş şi reînvierea discursului mitic la Radu Stanca. Bucureştii cultivau însă semnul exclamaţiei şi visau evaziunea. Plecările, depărtările nu proveneau doar de la simbolişti, nu erau inspirate numai de Laforgue sau Apollinaire, ele îşi nutreau nostalgia din experienţa cotidiană a unui miez de secol ce se afla sub semnul „închiderii”. Peste sîrma ghimpată a războiului urma să cadă oblonul aşa-zisei păci. Şi poeţii tineri de atunci aveau să se risipească prin moarte, temniţi şi tăceri, rareori prin filele vesele ale realismului socialist care erau o altă formă a desfiinţării - una fără de

conştiinţă. Numai puţini dintre ei au reapărut, la al doilea debut, cu o operă care să răscumpere cenzura suferită: Ion Caraion şi Ştefan Aug. Doinaş sînt exemplele cele mai realizate estetic.

Cît despre Dimitrie Stelaru, el a înlemnit în unicul său strigăt de la început. Tot ce a scris în ultima vreme pare repetarea vehementă, obsesională, dar palidă a începuturilor. Chiar neştiind cum va evolua lirismul lui Stelaru, de un lucru putem să fim siguri; nu se va putea nicicînd scrie o istorie a literaturii române fără acel anotimp aparte din *Noaptea Geniului* şi *Ora Fantastică*. Se poate bineînţeles oricînd alcătui o antologie din versurile scrise după trecerea zodiei staliniste. Dar cum ar fi trecut Dimitrie Stelaru din teribila lui tinereţe, arsă de alcoolul treziei, în poezia evoluînd odată cu respiraţia, odată cu o istorie nebîntuită de aberaţii, niciodată nu vom şti. Aşa încît Dimitrie Stelaru rămîne, pentru noi toţi care l-am cunoscut atunci, acel poet care-şi plătea boema cu febrele, cu tăcerile, cu un vagabondaj pe străzile lumii care se confunda cu felul însuşi de a fi. Părea atît de făcut pentru străzile şi nopţile Bucureştiului încît desfiinţa însăşi ideea de casă. Şi totuşi probabil că odată şi odată, în toată tinereţea lui, a avut şi el o odaie, din clipa în care acolo îşi dădea întîlnire cu luna:

„O simţeam, printre degete, în inimă, pe gene,
Cînd venea în odaie la mine, seara:
Răsturnîndu-se pe masa de lucru, alene,
Părul ei semăna cu ceara.

Felină, depărtată, totdeauna
Mai tristă, mai rece, pînă cînd, vai!
Prietena mea luna nu mai era luna –
Izvorau din ea alte luni, alte luni, un alai".

Nu ne-am putut apropia de această antologie cu seninătatea judecăţii estetice. Alţii să compare, să drămuiască, să dea verdicte. Pentru noi, Dimitrie Stelaru vorbeşte pentru toate absenţele nemotivate ale celor de-un leat cu el, măcinaţi, uitaţi. Pentru ei toţi, ni se pare c-a spus Dimitrie Stelaru:

„Cîntecul celui ce trăi
dar nu trăi !“

17 ianuarie 1971

În ruseşte, Samizdat înseamnă servit de sine însuşi. Sub acest nume sînt desemnate în clipa de faţă în Uniunea Sovietică publicaţiile clandestine care circulă dactilografiate şi reproduse de cititorii succesivi. E singura formă de libertate a cuvîntului şi a presei din această ţară şi, în acelaşi timp, revenirea spre un mod tradiţional de a scăpa de cenzura oficială.

Pînă acum sosiseră în Occident publicaţii fragmentare ale Samizdatului, cărţile albe ale proceselor, romanele lui Soljeniţîn, amintirile din lagăre etc. Pentru prima oară, la Paris, un volum întreg a fost consacrat acum cîtva timp Samizdatului în formele cele mai variate, de la lucrările literare pînă la ziarul *Cronica Evenimentelor* ce apare de la începutul lui 1968 la Moscova. Volumul acesta masiv intitulat *Samizdat* reproduce integral numărul special 546 al revistei *La Vérité*, organ al mişcării troţkiste pentru reconstituirea celei de-a 4-a Internaţionale, cu sediul tot la Paris.

Cîteva inconveniente decurg din acest fapt atît în alegerea documentelor (celor cu conţinut religios sau spiritual acordîndu-li-se un loc minim), cît şi în comentariile ce nu se pot împiedica să repete vechile proiecte troţkiste. Dar cu aceste rezerve, cartea oglindeşte, mai larg ca oricare alta

de pînă acum, evoluţia şi aspectele opoziţiei din Uniunea Sovietică.

Se pot desprinde trei atitudini în această opoziţie. Mai întîi o opoziţie de tip religios, mai puţin reprezentată în sînul bisericii, cît printr-un creştinism de tip evanghelic şi exploziv. Această revenire spre izvoarele spirituale este mai frecventă - şi paradoxul nu e poate decît aparent - la oamenii de ştiinţă, cititori pasionaţi ai unui Berdiaiev sau unui Soloviev, uneori chiar ai lui Chestov şi Bernanos. Filmul lui Tarkovski, *Andrei Rubliov*, ca şi romanele lui Soljeniţîn, sînt mărturia acestei redescoperiri a dimensiunii spirituale.

O a doua atitudine, mai puţin răspîndită decît lasă să creadă actualul volum, se întemeiază pe un marxism-lemnism diametral opus doctrinei oficiale şi care se slujeşte de referinţele la Marx şi Lenin, ca de nişte arme.

Reprezentanţii cei mai de seamă ai acestei tendinţe: scriitorul Kosterin - azi mort - şi generalul Grigorenko - azi arestat.

În sfîrşit o opoziţie liberală care ar prevedea într-o ultimă etapă trecerea spre o societate democratică de tip aproape occidental în care, totuşi, să fie menţinute bazele socialiste ale economiei. Aceasta ar părea să fie tendinţa lui Pavel Litvinov arestat şi, într-o oarecare măsură, ale academicianului Zaharov (părintele bombei atomice sovietice), dat afară din posturile pe care le ocupa în urma trimiterii în Occident a studiului său, *Reflecţii asupra progresului coexistenţei paşnice şi libertăţii intelectuale*.

Prin acumularea documentelor, cartea confirmă un fapt important, şi anume că asistăm în ultima vreme la un fel de escaladă a represiunii şi revoltei. În loc să provoace, ca pe vremea stalinismului, tăcerea sau supunerea, represiunea dă acum naştere unei revolte din ce în ce mai determinate. Publicaţiile clandestine ale Samizdatului se comportă ca nişte publicaţii normale, protestele, studiile, scrisorile, apelurile sînt urmate de numele autorilor, cu adresa exactă

şi numărul de telefon. Lupta e pe faţă şi vrea să se menţină în cadrul legii, cu codul penal şi constituţia ca spadă.

Dacă din acest masiv volum ne oprim asupra manifestaţiei din august 1968 împotriva invaziei Cehoslovaciei, este pentru că oricît de redus ar fi numărul celor care au participat la ea, înseamnă o luare de poziţie inedită, pentru prima oară sovietici proclamînd că atîta timp cît Rusia va oprima alte popoare nu va putea cunoaşte libertatea în interiorul graniţelor ei.

Asupra procesului, din octombrie 1968, împotriva manifestanţilor din Piaţa Roşie, mărturiile din Samizdat sînt completate de cartea Nataliei Gorbanevskaia, intitulată *Midi, Place Rouge*. Autoarea participase la manifestaţie, dar scăpase de proces deoarece avea un copil de trei luni cu care de altminteri venise în Piaţa Roşie şi în căruciorul căruia adusese banderolele. Cum însă a alcătuit dosarul procesului, dosar răspîndit în Uniunea Sovietică prin Samizdat şi ajuns în Occident, a fost şi ea arestată în noiembrie 1969. Faptele trebuie reamintite, oricît de succint. Şapte sovietici iau parte la acest protest: Larissa Daniel-Bogoraz - soţia scriitorului Daniel ce se afla la acea epocă într-un lagăr, Pavel Litvinov, nepotul fostului ministru sovietic Maksim Litvinov, Vadim Delaunay, poet, care mai fusese arestat, Konstantin Babiţki, asistent la Institutul de Limbi Ruse de la Academia de Ştiinţe din Moscova, Vladimir Dremliuga, muncitor, Victor Feinberg care urmase studii la Facultatea de filozofie, muncind în acelaşi timp în uzină. Veniţi din direcţii diferite, ei se aşează, unii lîngă alţii, pe un trotuar în Piaţa Roşie şi desfăşoară banderolele. Printre formulele de protest, una ni se pare mai semnificativă: „pentru libertatea voastră şi a noastră”. Era, ne-o reaminteşte Natalia Gorbanevskaia, cuvîntul de ordine al insurgenţilor polonezi şi al democraţilor ruşi din secolul trecut, care înţeleseseră că un popor ce oprimă un altul nu poate fi el însuşi liber. Manifestanţii vor fi cu toţii

condamnaţi la lagăr şi deportare, în afară de Victor Feinberg care, nefiind implicat în proces, este internat într-o clinică psihiatrică specială.

Din ultimele declaraţii ale inculpaţilor, reproduse în cartea Nataliei Gorbanevskaia, reţinem îndeosebi pe aceea a Larissei Daniel:

„Îmi dădeam perfect seama de consecinţele acţiunii mele. Iubesc viaţa şi cunosc preţul libertăţii. Înţelegeam că-mi risc libertatea şi n-aş fi vrut s-o pierd. Nu mă cred un personaj public. Aş fi preferat să susţin oameni care, gîndind ca mine, ar fi fost persoane celebre, prin profesia lor şi prin locul pe care-l ocupă în societate. Aş fi preferat să-mi alătur vocea mea anonimă, vocii lor ilustre. Dar asemenea persoane nu s-au aflat în ţara noastră. Nu mai aveam deci de ales decît între tăcere - adică aprobarea unor acte pe care nu le aprob - şi propriul meu protest. A tăcea ar fi însemnat să mint... să fiu răspunzătoare de toate acţiunile guvernului nostru, în acelaşi fel în care întregul nostru popor a fost răspunzător de lagărele lui Stalin şi Beria“.

Această noţiune, redescoperită recent de către inteligenţia sovietică - a răspunderii colective - este capitală. Reacţiile la procesul manifestanţilor din Piaţa Roşie, ca şi alte proteste împotriva invaziei Cehoslovaciei arată că sentimentul de responsabilitate n-a fost limitat la cei şapte intelectuali ce au manifestat. Fie că e vorba de Ivan Iakhimovici, preşedinte de kolhoz, care se simte vinovat de moartea lui Jan Palach şi care salută curajul unui Soljeniţîn, de scriitorul Aleksis Kosterin, care dusese alături de generalul Grigorenko lupta pentru drepturile tătarilor deportaţi din Crimeea, de Piotr Iakir, fiul generalului asasinat de Stalin, care ceruse darea în judecată postum, a lui Stalin, de Grigorenko, de mai multe ori internat în clinicile psihiatrice, şi de atîţia necunoscuţi care-şi exprimă indignarea în *Cronica Evenimentelor*, cu toţii par să dea dreptate Nataliei Gorbanevskaia care conchide: „De la

procesul Siniavski-Daniel, adică din 1966, nu a existat nici un act arbitrar al autorităţilor care să nu fie imediat urmat de un protest public. Astfel se continuă o tradiţie preţioasă, astfel se desenează începutul autoeliberării din frica umilitoare şi din complicitatea cu răul. Să ne amintim de cuvintele lui Herzen „Nicăieri nu văd oameni liberi, şi atunci strig: Să începem prin a ne libera pe noi înşine, lăuntric".

În dimineaţa invaziei Cehoslovaciei, un student străin la Moscova merge pe străzi. E o dimineaţă ca toate celelalte, în care oamenii se comportă ca în fiecare zi. Şi de-abia cînd ajunge la un prieten, studentul străin află de această ştire care fusese anunţată de agenţia Tass dar nu zdruncinase indiferenţa cetăţenilor sovietici. Din şocul resimţit atunci, a ieşit, ca un ţipăt, una din cărţile cele mai pesimiste asupra Rusiei, *Un observateur à Moscou*. Autorul rămîne anonim pentru a nu-şi pune în primejdie prietenii din Rusia. Ce-i spun aceşti prieteni?:

„Chiar în această clipă noi invadăm o altă ţară... Şi lumii acesteia care se plimbă pe stradă, puţin îi pasă. Atîta timp cît noi sîntem cei care invadăm, totul merge bine. Lenin ne surîde, partidul este infailibil, patria socialismului devine pe zi ce trece mai bogată şi mai puternică. Atunci de ce să ne pese?“

Un student la fizică:

„Sîntem o naţiune de roboţi politici. Nu numai că n-avem un guvern democratic, dar n-avem instincte, n-avem aspiraţii, n-avem gînduri democratice”.

Un alt intelectual:

„Detestăm pe criminalii care conduc această ţară. Şi pe noi ne dispreţuim. O mînă de martiri are destul curaj pentru a protesta în mod deschis. Şi noi ne îmbătăm pentru a uita pe aceşti eroi (...) Iată ce ascundem sub o faţadă de bucurie: durerea, dezgustul, sentimentul vinovăţiei şi ura“.

Disperaţi de propria lor inacţiune, vorbind chiar de „prostituţia” lor, intelectualii pe care-i întîlneşte Observatorul la Moscova sînt mai ales frămîntaţi de apatia maselor ruseşti, de şovinismul fundamental al poporului: „Rusia e patria noastră - îşi spun aceste mase - şi lumea întreagă trebuie să accepte hotărîrile Rusiei. Masele nu vor ca cehii să trăiască mai bine decît noi. Muma noastră Rusia trebuie să stea mai departe în fruntea lumii socialiste. Priveşte-i: sînt fericiţi să vadă Europa de răsărit sub cizma sovietică. Dacă noi, ruşii - gîndesc ei... sîntem nevoiţi să ne supunem hotărîrilor Politbirou-lui, de ce nu s-ar supune şi celelalte ţări?“

Acest grad de apatie în supuşenie, intelectualii îl explică prin rădăcinile istoriei ruseşti: jugul tătar, mitul tatălui, alaltăieri ţar, ieri Stalin, azi amintire a groazei sau nostalgie.

„Sîntem un popor ciudat, ne binecuvîntăm zeii şi stăpînii pentru zdrenţele pe care le purtăm... Stalinismul n-a fost un accident şi nu se limitează la o perioadă din trecut. Stalinismul mai apasă încă asupra noastră”.

Pasivitatea seculară, amestecul debilitant de fatalism şi seninătate, Rusia de totdeauna oglindită în Uniunea Sovietică de azi, bilanţul de spiritual i se pare dezastruos Observatorului la Moscova. Cum se poate împăca extremul său pesimism cu speranţa exprimată de Natalia Gorbanevskaia?

De cînd există comentarii asupra Rusiei contradicţia aceasta se află împlîntată în miezul lor. Adormirea maselor ruseşti, ce seamănă cu o interminabilă letargie, scuturată din cînd în cînd, de febra violentă a răzmeriţelor, în contrast cu o minoritate eroică, al cărui eroism apare şi mai clar înscris pe acest fundal neutru şi enigmatic. Samizdatul şi Natalia Gorbanevskaia ne dovedesc că tradiţia decembristă a reînviat în Rusia, iar Observatorul anonim ne înştiinţează că aceşti eroi nu constituie decît o infimă minoritate. Şi toţi au dreptate. Dar de cînd istoria Rusiei a fost făcută de

mase, iar nu tocmai de aceste minorităţi înfierbîntate, atît de primejdioase, în ciuda lipsei de ecou, încît înspăimîntă puterea, toate puterile absolute ce s-au perindat sub cerul Rusiei? Prăpastia aceasta dintre o mînă de oameni ce ţipă-n gol şi inexistenţa unei opinii publice este şi ea o constantă a istoriei ruseşti, ca şi jugul tătar, ca şi mitul stăpînului zeificat, ca şi cazarma confundată cu statul.

Asupra eficacităţii imediate în istorie, noua inteligenţie nu-şi face iluzii. Dar asupra rolului pe care l-a asumat, a împăca noţiunea de rus cu aceea de om, nu există şovăială. Din miezul acestei contradicţii pesimismul şi optimismul se anulează sau n-au semnificaţie decît pentru un viitor foarte limitat. Şi, în fond, proasta conştiinţă a intelectualilor asupra căreia insistă Observatorul la Moscova, ruşinea pe care o resimt cu toţii n-au în fond atîta importanţă ca şi banderola ce a fluturat o clipă în Piaţa Roşie, „pentru libertatea voastră şi a noastră”? La urma urmei, cine-ar fi putut măcar visa la o asemenea inscripţie atunci cînd trupele ruseşti invadau Ungaria, în 1956? Cine şi-ar fi putut închipui că va apărea un ziar clandestin, ca acea *Cronică a Evenimentelor*, în imperiul tuturor tăcerilor? Cine ar fi putut prevedea proporţiile pe care le va lua circulaţia de texte clandestine prin Samizdat?

A încărca toate aceste semne de reînviere spirituală cu speranţa unei schimbări generale într-un viitor apropiat ar fi tot atît de riscant, pe cît de nedrept este a le minimiza importanţa şi a nu înţelege sensul acestui sacrificiu lucid şi exaltat în acelaşi timp spre care se îndreaptă, din nou, intelectualii din Rusia.

28 ianuarie 1971

Dezbaterile ce se ţin lanţ de vreo cîţiva ani de zile, atrag mereu atenţia asupra „criticofobiei“ ce domneşte în literatura din România. Într-adevăr, un lucru dă de gîndit: în

România de azi se petrece acest fapt probabil unic în cultura contemporană, revistele literare nu sînt conduse de critici ci numai de scriitori, iar criticii sînt în mare parte alungaţi şi din juriile de premii. Această situaţie de-a-ndoaselea nu poate să nu cheme o analiză în clipa cînd talentele critice abundă.

Rămîne de căutat o explicaţie, care să depăşească pe cele schiţate în presa literară românească, unele cu destul curaj de altminteri.

Altfel se spune - şi pe drept - că aprehensiunea sau dispreţul, sau amîndouă îmbinate, cu care scriitorii români privesc şi resping critica, ar ţine de amintirea acelor lungi ani în care critica s-a confundat într-atîta cu cenzura, încît s-a condamnat la dispariţie. Evident, ipoteza e convingătoare, cu atît mai mult cu cît nostalgicii acestui trecut, departe de a se fi resemnat cu dispariţia lor din perioada liberalizării, fac încercări mai mult sau mai puţin agresive de reivire la orizont. Dar în acelaşi timp nu e mai puţin adevărat că majoritatea scriitorilor actuali aparţin unei generaţii care şi-a văzut criticii născîndu-se odată cu ea, şi afirmîndu-se în opoziţie cu atitudinea predecesorilor imediaţi. Deci scriitorii tineri ar trebui să accepte critica - şi cea negativă, pentru că lauda sînt bineînţeles gata s-o primească oricînd.

O a doua ipoteză, prea puţin amintită în toate discuţiile de la care plecăm: amalgamul confuz care se produce între critici, istorici literari şi cronicari pur şi simplu; oricine scrie la gazetă despre cărţi se şi proclamă critic. Critica nu mai presupune ucenicie, studiu şi nici măcar talent, ea se improvizează, avînd drept singură condiţie: posesiunea unei coloane de ziar.

Mandarinatul nevoit al criticei în România ar putea constitui un alt motiv. Mai precis, caracterul încă relativ clandestin al cunoaşterii asupra căruia sîntem nevoiţi mereu să-revenim. Criticii discută - şi sînt obligaţi s-o facă -

foarte deseori despre cărţi şi autori care nu se află în circulaţie, fie că e vorba de autori străini, fie de scriitori români care n-au fost reeditaţi. Şi o fac cu subtilitate, cu lux de referinţe, în discuţii savante, din care cititorul este prin definiţie exclus. Nu e vina criticilor: dimpotrivă, prin aceste articole şi studii, ei pregătesc ediţia ce va să vină, dar faptul nu se întoarce mai puţin împotriva lor. În primii ani ai liberalizării mai ales, dar şi acum, criticul a fost acela ce trebuia crezut pe cuvînt, fără reale posibilităţi de control, prin texte. S-a asistat astfel la alt fenomen de-a-ndoaselea ale cărui consecinţe vor apăsa încă mult timp asupra evoluţiei culturii noastre: nu numai articolele de ziar, dar şi studiile publicate în volum, precedau cu un an, doi, uneori mai mult, publicarea operei astfel analizate. Fapt care a născut, printre altele, un stil inedit de cunoaştere: după ureche. Cititorul a fost obligat să se informeze doar în spaţiul ghilimelelor citatului, iar criticul, pe de altă parte, şi-a putut îngădui deseori ipotezele cele mai năstruşnice (alese pentru strălucirea lor), necontrolat fiind de o normală circulaţie a textelor. Această situaţie n-a încetat cu totul: e destul să privim lista operelor încă nepublicate pentru a stabili durata probabilă a culturii întemeiată pe lacune.

E uimitor că în aceste condiţii România dispune de atîtea condeie critice de primă mînă. De critici, nu însă şi de critică. Marele vis, mereu vînturat, obsesiv, al unei critici de direcţie, e din nefericire irealizabil. O critică de direcţie, sau numai o critică majoră, nu se poate naşte fără totala independenţă morală a criticului. Or, criticul este inevitabil (oricare ar fi proporţiile acestei dependenţe, ieri întreagă, azi atenuată) un fel de funcţionar care plăteşte o relativă securitate cu independenţa ce i-ar fi necesară pentru a deveni într-adevăr un critic. Avîntul critic se opreşte pe pragul instituţiilor şi în faţa personalităţilor oficiale de care depind (cîte voci critice s-au ridicat de pildă chiar în România liberalizării, pentru a discuta obiectiv opera unuia

Zaharia Stancu de pildă, devenită tabu, odată cu înscăunarea lui la Uniunea Scriitorilor?). Nu numai acest prag nefast împiedică respiraţia normală a criticii, dar şi mecenatul obligatoriu al statului. Fiecare critic de oarecare importanţă visează la propria lui revistă. Dar această revistă nu poate fi decît dată, arvunită, contra unor obligaţii care exclud şi independenţa desăvîrşită a opiniei, şi existenţa unui program sau curent estetic cu totul propriu. Revista nu depinde de cititor sau de sacrificiul bănesc personal ca mai înainte, ci numai de bunăvoinţa sau nu a partidului. Se întîmplă însă că acesta are şi o doctrină - sau ce a mai rămas din ea - care, măcar din vîrful buzelor, sau pe o coloană, trebuie expusă. Cum se împacă deci cu independenţa pe care o presupune o critică de direcţie? N-avem decît să privim în trecut şi să constatăm că niciodată o astfel de critică n-a fost o formă a politicii de stat sau de partid.

În aceste condiţii obsesia criticii de direcţie nu poate fi în nici un caz rodnică. În schimb, critici de valoare există, destul de mulţi, şi pot asigura culturii româneşti aparenţele cel puţin ale diversităţii şi dezbaterii. E anormal ca în această calitate de „critici” - şi nu de directori ai conştiinţei literare - să nu-şi aibă locul în fruntea juriilor, editurilor, revistelor. Deoarece, chiar astfel stînd lucrurile, criticofobia este pernicioasă comportînd riscuri calculabile şi incalculabile.

11 februarie 1971

Din aniversare în bilanţ şi din bilanţ în statistică, presa literară românească trăieşte prea deseori la modul festiv, irealist. Iat-o la sfîrşitul lunii trecute năpădită de cincinal. Cel mai puternic oglindit în *Contemporanul*, care ne înştiinţează că asemenea demonstraţii, „în modalitatea strict informativă a cifrelor şi datelor, răspund prin ele

însele cel mai bine celebrei definiţii leniniste: ziarul nu e numai un mijloc de informaţie, ci şi un organizator colectiv”.

Să dam la o parte umbra lui Lenin, întemeietorul cenzurei bolşevice, care spunea că libertatea presei nu poate servi decît duşmanilor regimului (vezi Scrisoarea lui către Miasnikov din 5.8.1921) şi că n-are cum să fie îngăduită într-un regim bolşevic. Să nu ne mai referim tocmai la el, a cărui soţie a procedat la prima epurare masivă a bibliotecilor ruseşti (Krupskaia, ea însăşi, călăuzită de sfaturile lui Lenin), şi să trecem la cifre. Care şi ele pot înşela. În mod variat. Sistematic ca în perioada stalinistă, mai subtil ca acum.

Să privim deci voia bună, orgoliul, sărbătoarea, retorica şi declamaţia introduse în cifrele cărţilor. Sînt cifre cu foarte multe zerouri la editarea de cărţi, cam tot atîtea la biblioteci, nu mai puţine la casele de cultură, şi cîteva la cluburile de lectură. Un adevărat dans al miilor, al sutelor de mii şi al milioanelor. Năucitor şi, bineînţeles, predispunînd la veselie. Deoarece acesta este şi scopul unui bilanţ de cincinal, să te făleşti, neuitînd însă îndemnul de a face mai mult. Nu neapărat mai bine. Beţia este mereu cantitativă.

Dar după această cură de optimism pe care *Contemporanul* ne-o oferă generos, de îndată ce deschidem o altă revistă literară, în cazul acesta *Tribuna*, aflăm, odată depăşit prilejul festiv, o anchetă menită să ne spună ce se petrece cu această puzderie de cărţi, în biblioteci, săli de cultură şi librării. Constatăm că acele nenumărate zerouri cu care ne năucise *Contemporanul* se regăsesc şi în bilanţul, negativ de data aceasta, pînă la viitoarea comemorare, aniversare, sărbătoare, al cărţilor necitite, al gropii comune care înghite o bună parte din tonele de hîrtie tipărită.

Ancheta e interesantă căci prospectează fondul mort al bibliotecilor publice, acela şi mai vast al depozitelor din librării, cărţile decedate înainte de viaţă sau cărţile-pensionare.

Nu vom enumera bineînţeles toate titlurile şi numele date în această anchetă a *Tribunei* din 28 ianuarie. Încercînd însă să tragem o concluzie, pentru a suplini modestiei sau prudenţei revistei care nu-şi îngăduie s-o facă, vom constata că aceste cărţi nevîndute sau necitite pot fi grupate în două categorii opuse.

O primă categorie cuprinde marile injustiţii de care este vinovată în primul rînd critica şi cronica literară din România, şi numai în al doilea rînd bunul sau prostul gust al cititorilor. Dacă nu este citit, cum ar merita, unul din cei mai talentaţi şi mai discreţi poeţi tineri din România, Sorin Mărculescu, este tocmai din pricina acestei discreţii. Neaparţinînd nici unui grup de interese şi de cafenea cu care peisagiul bucureştean este atît de darnic, Sorin Mărculescu nu a fost remarcat după cum s-ar fi cuvenit nici de presa literară, care nu-i zgîrcită în elogii atunci cînd debutantul face să se vorbească de el şi pe alte căi decît cele literare.

Nu avem în nici un fel de gînd să ne alăturăm valului de criticofobie care s-a revărsat peste literele româneşti, dar cazul Sorin Mărculescu este semnificativ pentru cecitatea unor cronicari literari, după cum alt caz este C. Nisipeanu - alt nevîndut după ancheta *Tribunei*, în ciuda faptului că este printre cei mai interesanţi dintre suprarealiştii români. C. Nisipeanu, iar nu gălăgiosul şi omniprezentul Virgil Teodorescu, cel care a împăcat atît de tare suprarealismul cu marxismul, încît această laborioasă cununie n-a mai rămas decît marxismul şi a dispărut suprarealismul. Tot un nedreptăţit, M. Crama, din generaţia pierdută care s-a afirmat în timpul războiului sau imediat după. Experienţa ne-a arătat însă din plin că mai ales în astfel de cazuri

critica literară s-a dovedit de o prudenţă demnă de o cauză mai bună. Generaţia pe care am numit-o odată „generaţia celui de-al doilea debut” a avut cel mai mult de suferit de pe urma momentelor de opacitate ale criticii actuale.

În schimb, cărţile pensionate sau moarte din a doua categorie, potrivnică primei, nu pot mira pe nimeni. Că nu este citit N. Dragoş, că se stinge pe rafturi Teodor Balş, că este ignorat Vlaicu Bîrnă, că este uitat Ion Călugăru, că nimeni nu mai întreabă de Ştefan Luca sau de Traian Filip, că Lucia Demetrius a încetat demult să mai fie considerată ca o scriitoare, sau că Cicerone Theodorescu nu-şi mai află cititori, în timp ce alte cărţi se epuizează înainte chiar de apariţia lor oficială în librării, nimic mai normal cînd ştim cum, la toţi aceştia, fie lipsa de talent s-a aliat cu o propagandă menită să-i transforme în ceea ce nu erau: în nişte scriitori, fie bruma de talent a fost spulberată de operaţia de răstălmăcire a sensurilor.

Numai că aceste cîteva nume de scriitori din fondul mort nu epuizează nici pe departe conţinutul cimitirului de cărţi. Şi aici se arată limitele oricărei anchete, chiar cu intenţii cinstite, întreprinsă şi publicată în presa din România. Pentru că nici una din falsele valori de ieri, rămase şi azi false valori, dar care mai coincid cu puterea, fotoliul sau capacitatea de ameninţare, nu sînt pomenite. Cine ar îndrăzni, de pildă, să dea în România adevărata cifră de vînzare a volumelor lui Ion Brad? Cine s-ar încumeta să spună cum se scurg tirajele unuia sau altuia dintre oficialii culturii? În acest caz, ni se oferă cel mult tirajele: ele sînt în proporţie exactă cu poziţia deţinută de autor şi nu oglindesc altceva decît o însemnătate social-politică. Unde sînt îngropate azi poemele pentru partid ale lui Mihai Beniuc, ieri regele librăriilor şi bibliotecilor? Prin ce depozit kilometri de plecăciune ai lui Radu Boureanu? Toţi aceştia fac azi poezie subtilă, evanescentă sau melancolică. Dar

cea de ieri, prin ce beciuri mucegăişite? Există şi un cimitir clandestin al cărţii în România.

25 februarie 1971

Cînd l-am întîlnit pe Eugen Ionescu, în 1948, la Paris, noţiunea de avangardă nu avea aureola ei de azi. Existenţialismul domnea şi existenţialismul n-a fost şi nu s-a dorit o avangardă. Suprarealismul părea înghiţit de ruinele celui de-al doilea război mondial, împreună cu toate valorile ce precedaseră acest conflict, lettrismul lui Isidore Isou nu era luat în serios decît la Gallimard şi în unele cafenele din Saint-Germain des Près (nu în toate, „Flore“, ca şi „Deux Magots” se aflau în stăpînirea lui Sartre), secolul nu ajunsese la „literă”, mai avea nevoie de cuvînt pentru a exprima oroarea trăită. Şi o exprima serios. O efervescenţă amară domnea peste tot, dar negaţia nu lua forma jocului.

Eugen Ionescu tocmai terminase de tradus pe Urmuz. Dar ceasul lui Urmuz sunase mai demult sau nu sunase încă. (Acum ne aflăm infinit mai aproape de acest ceas cînd se revine spre marii negatori ai începutului de secol: Marcel Duchamp, de pildă).

Tot sub semnul lui Sartre, teatrul îşi schimbase întrebările nu însă şi structurile. Împotriva acestor forme statornice, cîteva trupe de actori tineri, „jeunes compagnies“, cum li se spunea, încercau asalturi mai mult sau mai puţin reuşite. Lucram, ca regizor, cu una din aceste tinere trupe, aceea a lui Nicolas Bataille care tocmai montase *Eseurile* lui Montaigne şi *Une saison en Enfer* a lui Rimbaud. La Teatrul de Poche din Montparnasse prezentasem un spectacol pe care-l voiam cu toţii revoluţionar şi care, de fapt, era numai stîngaci.

După nereuşita prezentării la Gallimard a traducerii din Urmuz (s-ar fi opus Tristan Tzara ca să nu-şi piardă prioritatea absolută în mişcările de avangardă), Eugen

Ionescu a sosit într-o zi, mai mult în glumă decît în serios, cu o piesă într-un act, intitulată *Il pleut des chiens et des chats* care-i fusese inspirată de o metodă Assimil pentru limba engleză. Cu această metodă în mână, Eugen Ionescu încercase zadarnic să înveţe englezeşte. Zadarnic, pentru că de la primele lecţii nu mai izbutise să fie atent decît la non-sensul acelor fraze curente prin care începe orice învăţătură. Eugen Ionescu, care odată fiersese un ou timp de un ceas să vadă în ce se va transforma, care rostise un cuvînt, Cal, pînă cînd îl golise de orice conţinut, se aplecase şi asupra acestei metode Assimil cu încăpăţînarea aceluia care vrea să inspecteze evidenţele.

Mi-a spus: „nu-i o piesă“. Am citit-o şi i-am răspuns: „este o piesă, exact aceea care ne trebuie nouă“. Într-o cafenea de pe bulevardul Saint-Michel a avut loc prima lectură a acestei ploi de cîini şi de mîţe şi toată trupa, cu Nicolas Bataille în frunte, rîdea atît de tare încît nu puteam duce frazele pînă la capăt. Mai rămînea de găsit un teatru. Eram cu toţii săraci şi aveam ca toate tinerele companii de pe acea vreme reputaţia, îndreptăţită, de a face spectacole nerentabile. Şi bineînţeles ne mai şi mîndream cu această reputaţie. Nu era deci uşor să aflăm o sală. Am sfîrşit totuşi prin a găsi pe directorul Teatrului Noctambules, atît de favorabil experienţelor ieşite din comun încît a şi dat faliment, iar teatrul i-a fost transformat în cinematograf. Dar pe atunci îl mai avea încă. El a admis să încercăm o nouă formulă: spectacolul între orele 6 şi 7 după-amiază.

Repetam pe la unii, pe la alţii. Cele mai deseori la Eugen Ionescu, singurul dintre noi care dispunea de mai mult de o cameră - avea chiar trei pe lîngă Porte de Saint Cloud! Şi după ce rîsesem atît de mult la lectură, ne chinuiam la repetiţii. Nu găseam „stilul“ piesei. Mai întîi voisem s-o jucăm în farsă, dar o caricatură a caricaturii anula orice efect. De fapt, ne aflam, fără s-o ştim, în faţa uneia din problemele majore ale teatrului ce se năştea în acei ani

(Beckett cu al său „Godot“ nu avea să apară decît peste doi ani), şi anume: lipsa de identitate psihologică a personajului. „Revoluţia” pe care atît o dorisem, se afla în mîinile noastre şi nu ştiam ce să facem cu ea. S-ar putea ca această piesă într-un act (atît de scurtă încît am şi renunţat să mai semnez şi eu alături de Nicolas Bataille spre a nu încărca afişul cu două nume de regie pentru mai puţin de o oră de spectacol), s-ar putea să fi fost cea mai îndelung repetată din istoria teatrului acelor ani la Paris - unde se repeta şi se mai repetă încă foarte puţin. Şase luni de repetiţii pentru nici măcar un act, cine mai văzuse aşa ceva? Şi nici unul dintre noi nu-şi poate aminti cine a avut mai întîi ideea de a trata textul în mod naturalist. Dar, de aici a venit salvarea.

Aşa încît, la 11 mai 1950, cu costume împrumutate de Constantin Grigorescu, tînăr cineast, de la un recent film de epocă, aproape fără decor, cortina s-a ridicat asupra *Cîntăreţii chele* (*La Cantatrice chauve* - titlul fusese descoperit în cursul repetiţiilor, după o replică din text,) Şi asupra sălii în care reuşisem să strîngem cîteva dintre „personalităţile” Parisului literar. Şi în primul rînd pe Raymond Queneau.

Ionescu era ascuns prin culise, în ultima loje pe care o închisese cu cheia. Tot nu era convins că scrisese o piesă, fie ea chiar anti-piesă. Rîsetele au izbucnit de la primele replici, sala de premieră şi „elită” reacţiona nesperat da bine. Ionescu şi-a descuiat loja, trupa a fremătat de bucurie: bătălia părea cîştigată.

Dar, a doua zi, în afară de Queneau care revenise, aducînd cu el pe criticul Jacques Lemarchand, aproape nimeni în sală. A treia zi, umblam cu toţii pe bulevard Saint-Michel să găsim spectatori. Cît a ţinut aşa? O săptămînă, două? În orice caz, nu mai mult. În fiecare zi, vreo trei-patru spectatori, dintre care cel puţin unul pleca indignat pe la mijlocul spectacolului şi cerea să i se dea banii înapoi.

(Acelaşi lucru s-a întîmplat apoi şi la *Lecţia* şi la *Scaunele* în primele lor versiuni scenice). Actorii erau îngheţaţi de lipsa oricărei reacţii în sală (cine-şi mai poate închipui azi o *Cîntăreaţă Chelă*, la care nimeni nu rîde?), directorul teatrului nu izbutea să strîngă atîta reţetă cît să plătească cel puţin electricitatea, iar pe unicul mecanician al teatrului îl ţineam cu noi prin cafenele să-l îmblînzim şi să nu ne lase în timpul spectacolului.

Dar Jacques Lemarchand scrisese, salutînd în Eugen Ionescu pe noul autor aşteptat, alţi regizori veniseră să vadă spectacolul (Marcel Cuvelier a montat imediat după aceea *Lecţia*, iar Sylvain Dhomme *Scaunele*, cu acelaşi eşec de altminteri ca şi noi), iar Eugen Ionescu înţelesese în sfîrşit că scrisese o „piesă" şi că, pornind de la ea, se deschide, poate, un drum nou...

... care a dus pînă la Academia Franceză. Iar azi, în cafenelele Parisului, alte trupe, alţi actori, alţi regizori, discută cum să arunce în aer teatrul clasic (Ionescu şi Beckett, nu-i aşa?). Pentru a impune o nouă avangardă care, la rîndul ei, să devină, odată şi odată - din ce în ce mai repede de altminteri, avangarda s-a precipitat după cum o ştim - şi ea clasică. Şi ei nu ştiu acest lucru, după cum, nimeni dintre noi, şi în primul rînd, Eugen Ionescu el însuşi, nu ştia într-o seară de mai 1950, cînd cortina se ridica asupra *Cîntăreţei Chele* că, la capătul drumului, însoţită de cîţiva rinoceri, de un rege foarte muritor, de un cadavru bolnav de „progresiunea geometrică", de omul cel de toate zilele care nu-şi potoleşte setea şi foamea, după cum nu poate să distrugă răul din cetate, şi de multe, foarte multe scaune goale, Cîntăreaţa aceasta care n-avea mai multă voce decît păr, va... cînta la Academia Franceză!

4 martie 1971

O recentă „masă rotundă” din *România Literară* asupra *Socialului în literatură* constituie o revelaţie: ea arată, şi mai limpede ca de obicei, că există o nouă gardă a compromisului în literele româneşti, în fruntea căreia se află doi scriitori de altfel talentaţi: Nicolae Breban şi Alexandru Ivasiuc. Amîndoi aprobaţi cu entuziasm de Ion Brad, lovindu-se de opoziţia lui Al. Piru, sau de nuanţele lui G. Dimisianu şi S. Damian. Amîndoi pledează deci pentru o resocializare a unei literaturi care ar fi devenit primejdios de estetizantă. Trebuie să recunoaştem că în timp ce Al. Ivasiuc îşi dă toate cărţile pe faţă, trecînd la o neaşteptată reabilitare a stalinismului, care nu mai suferă nici măcar de „greşeli”, Nicolae Breban începe cu o oarecare prudenţă, amintind de „boala de care au suferit anumite cuvinte”, dorind de acum înainte o „întrebuinţare corectă” a lor. Din ce motive nu poate fi „corectă”, în clipa de faţă, această întrebuinţare, o vom vedea mai departe. Deocamdată, cîteva observaţii privind noua gardă a compromisului.

Ea se vrea, s-a vrut mai ales duplicitară. În climatul de azi din România, în care totul nu poate fi spus - şi peste care domneşte un fel de consemn al ipocriziei - intenţia dintîi putea fi, sau putea să lase să se creadă că este -, nuanţele nu mai interesează la acest stadiu, cînd totul pare deja consumat - o reinstalare a criticii sociale într-o literatură ineficace prin evazionismul ei. Există mereu în acest gen de mărturisiri, de atacuri şi de proze, veleitatea de a pretinde că citînd pe Lenin citezi, în fond, pe Soljeniţîn sau că adăpostindu-te în soaţele unui marxism de circumstanţă, lupţi pentru o adevărată angajare a scriitorului în istoria vremii lui. Jocul, sincer sau nu la început, nu poate însă dura la nesfîrşit. Pentru că Soljeniţîn dispare definitiv spre a lăsa locul lui Lenin, iar scriitorul angajat în istorie devine un scriitor angajat în Comitetul Central, sau nădăjduind să ajungă acolo.

A doua motivare a duplicităţii. Şi Nicolae Breban şi Al. Ivasiuc fac parte dintr-o generaţie care a fost un factor de liberalizare, ei înşişi bizuindu-şi începutul renumelui pe această liberalizare. La urma urmei, n-a trecut atîta vreme de la şedinţa în care tinerii cereau (în mai 1968) suprimarea cenzurii, iar Nicolae Breban ca şi Al. Ivasiuc se aflau printre ei. Pe aceeaşi poziţie cu ei. În metodele noi ale compromisului, revirimentele nu se vor făţişe. Aşa se face probabil că atunci cînd Nicolae Breban a obţinut direcţia *României Literare*, pentru care luptase cu arme pe care toată lumea le ştie, şi după ce s-a văzut în Comitetul Central, a încercat să nu se dezică la modul spectacular. Mai puţin abil, sau poate mai convins, Al. Ivasiuc a trecut cu o rapiditate uluitoare de la articolele asupra scrierilor de tinereţe ale lui Marx, la editorialul de partid, nedeosebit, fundamental, de gazeta de perete de pe vremuri. Nici unul, nici altul nu şi-au dat însă, pînă la această „masă rotundă", adevărata măsură.

Cînd Nicolae Breban face autocritica revistei pentru motivul de a nu fi publicat „poezie patriotică", cînd indică el însuşi limitele criticii sociale pe care o cere scriitorului (curajul de a spune tot adevărul fiind numit de el nihilism, iar curajul propus de el fiind îngăduit numai în anumite sectoare), el lipseşte de ultimele argumente pe cei care ar dori să creadă că în spatele conformismului de azi se mai profilează amintirea contestatarului de ieri.

Cu Al. Ivasiuc, lucrurile - am spus-o - sînt infinit mai simple şi mai directe. El îndrăzneşte ceea ce nici Mihai Beniuc nu face: el cere pur şi simplu ca cele întîmplate sub stalinism să nu mai fie considerate „ca greşeli". Pînă acum, eufemismul acesta - „greşeli" -, acoperind de fapt adevărate „crime", era admis de toată lumea, pînă şi de partid, pînă şi de „vîrfuri". Exponentul noii gărzi a compromisului vine să spele stalinismul şi de această pată. „Acest termen de etică - ne spune Al. Ivasiuc - nu are decît

o foarte restrînsă importanţă... şi mai multe din aceste lucruri au fost determinate de cauze foarte profunde". În numele acestui „n-are importanţă" totul e justificat, chiar şi înlăturarea lui Lucian Blaga din viaţa literară, „revoluţia avînd în astfel de faze un caracter radical". Credem că nici un scriitor în toate strădaniile de restalinizare din Răsărit, n-a îndrăznit să pronunţe cuvinte mai grave. Că ele au fost rostite azi de un scriitor român care a cunoscut, direct, aceste „greşeli", el însuşi fiind în închisoare în perioada care azi trebuie uitată şi nu mai trebuie judecată „etic" - iată un exemplu pe lîngă care multe din prostituţiile scriitoriceşti din era stalinistă pălesc de-a binelea. Pentru că atunci, în foarte multe cazuri, ele izvorau din constrîngere, iar acum pornesc din... entuziasm. Cu o astfel de vastă înţelegere a radicalizării „revoluţiilor" (care „revoluţie?", ocupaţia sovietică?) locul lui Al. Ivasiuc este într-un post de festivă inchiziţie. Cu condiţia însă ca, în acelaşi timp cu această înălţare în grad, să i se ceară să aplice, mai întîi, propriei sale literaturi criteriile acestei excepţionale înţelegeri a socialului, el care începuse prin a ne dărui un roman al fricii izvorît tocmai din experienţa sa de închisoare. E drept că în final, înnebunit de curaj social, frica era atribuită fascismului şi nu comunismului! Transfer facil care anunţa poate, pentru priviri avizate, metamorfoza de acum.

Dar să insităm asupra „mesei rotunde" din *România Literară* şi din alte motive. Mai întîi pentru că, în ciuda afirmaţiilor unora şi punerilor în gardă a altora, discuţia aceasta poate genera şi înlesni şi noul dogmatism şi noul conformism care, se mai afirmă încă, trebuiesc evitate. De fapt, acesta ni se pare un moment mai grav poate decît cel ce se schiţase în campaniile împotriva lui N. Manolescu, pe marginea „Antologiei", sau împotriva „oniriştilor". Aceste campanii erau iniţiate de foşti stalinişti, cu puterile totuşi uzate de o prea lungă îndeletnicire cu posturile şi

privilegiile. Acum însă noua gardă a compromisului soseşte pe linia de atac cu forţe neirosite, cu nişte cărţi încă nepătate de acel „social” pe care-l reclamă, cu pofte intacte de „tineri lupi". Pentru o literatură care de abia a început să se ridice din dezastrul precedent, consecinţele unor astfel de atitudini, dacă nu sînt dintru început izolate, cel puţin printr-un dispreţ unitar, pot fi incalculabile.

Mai insistăm asupra acestei „mese rotunde” pentru că ea - mai mult decît toate cele precedente - constituie un exemplu desăvîrşit de discuţie în irealitate. Aparent, problema pusă este aceea a socialului în literatură, şi tot aparent, criteriul estetic nu este cu totul zdruncinat. Dar numai aparent. Pentru că unele lucruri neputînd să fie spuse, cuvintele se îmbolnăvesc din nou, da data aceasta din aproximaţie. Atunci cînd Nicolae Breban vorbeşte de reabilitarea unor termeni compromişi de stalinism, el nu o cere în sensul unei recuceriri a adevărului, ci numai în sensul unei îndulciri a minciunii.

Despre social în literatură, ca şi despre realism, se poate discuta la nesfîrşit. Cu condiţia să se discute exact. Ori, adevărul este că o autentică literatură cu un conţinut social nu poate fi scrisă în România din pricina cenzurii. Au fost desigur excepţii. Au existat cîteva romane realiste sau sociale în ultimii zece ani. A existat Marin Preda cu al II-lea volum din *Moromeţii* şi cu *Intrusul*, după cum a existat *F*, romanul lui D. R. Popescu. (Amîndoi, semnificativ, absenţi de la această discuţie). Însă Marin Preda era un scriitor nu numai curajos, dar şi consacrat cînd a publicat - a putut să publice - aceste cărţi; iar curajul lui D. R. Popescu era cunoscut încă de la scandalul cu *Leul albastru*. Şi nici unul nici celălalt n-au putut totuşi să meargă pînă la capătul a tot ceea ce este şi rămîne de spus.

În aceste condiţii singura şansă pentru scriitorii tineri a fost evazionismul, aluzia, încifrarea. Îndemnaţi spre realism, ei ştiau ce-i aşteaptă (neavînd nici o faimă, nici un nume şi

nici o poziţie în partid care să-i acopere), îi aştepta ceea ce le propune azi Nicolae Breban: să poată exercita doar o critică parţială a realităţii sociale (în unele sectoare, cum se exprimă el), iar dacă ar fi vrut s-o generalizeze, să fie acuzaţi exact de ceea ce Nicolae Breban numeşte azi „curaj nihilist”. Socialul şi realismul reprezintă, în asemenea condiţii, tot atîtea capcane prin care scrisul poate din nou pactiza cu minciuna. De altminteri, Nicolae Breban - în ce-l priveşte - s-a ferit de această capcană, *Animale bolnave* neputînd, în nici un caz, reprezenta o pildă a romanului realist şi social, ci doar analiza clinică a unui „caz“. Neputîndu-se exprima asupra teroarei staliniste în totalitatea ei, scriitorii români care n-au dispus sau n-au ştiut să-şi creeze condiţiile altor colegi de-ai lor din răsăritul Europei - nici să se închidă în exilul intern al unui Soljeniţîn - au evadat în literatura pură. E singurul baraj pe care au putut să şi-l inventeze. Puternic sau slab, el a îngăduit totuşi unei literaturi să reînvie, reînnodînd cu vechile tradiţii.

Acum li se cere, pe de o parte, să renunţe la criticarea stalinismului (ceea ce scrie, negru pe alb, Al. Ivasiuc) şi să reintroducă socialul în operele lor. Mai întîi că aceste două cerinţe se contrazic pînă la excludere. Apoi, reprezintă o supremă ipocrizie. Fiindcă, cine nu ştie la Bucureşti, cîte cărţi - şi realiste şi politice - se îngrămădesc pe masa editorilor, care nici nu îndrăznesc să le trimită cenzurii întru atîta socialul şi realul sînt explozive. Cărţile acestea există şi ele nu sînt publicate. Atunci, ce sens are „masa rotundă” asupra socialului? Nu credem că ea ar fi menită să transforme pe scriitorii români în tot atîţia Soljeniţîn, cu opere publicate în străinătate.

Scopul, mărturisit sau nu, conştient sau nu, nu poate fi altul decît menţinerea criticii în anumite sectoare neprimejdioase, o iluzie de realitate şi alta de social, care mai apoi să poată deveni, în clipa unui reîngheţ mai

declarat, o inevitabilă armă de şantaj. Oricînd se pot ivi din nou îndemnurile pentru edulcorarea unei părţi din realitate; oricînd, în ciuda unor precauţii formale, consemnele pot să plouă din afară. Deschisă spre real, opera se deschide şi spre cuvîntul ordine, ceea ce au simţit, de altfel, cîțiva dintre participanţii la această „masă rotundă”. Nu spunem că se poate reveni la vechiul proletcultism, dar la un nou aranjament cu adevărul se ajunge destul de lesne. Cu atît mai lesne, cu cît acest adevăr integral n-a existat nici în cărţile cele mai curajoase publicate în România ultimilor ani.

Se mai pretinde - tot Al. Ivasiuc! - că scriitorii români s-au lamentat prea mult asupra epocii staliniste.

Fals. Nu s-au lamentat îndeajuns. Abcesul acesta n-a fost spart şi acum ni se propune să-l punem în paranteză. Dar cine a scris în România despre proporţiile luate de prostituţia acelor vremi? Atît de puţini, încît, dimpotrivă, ar fi un act de salubritate naţională să apară, de pildă o antologie cu texte şi poeme - acum, ciudat, clandestinizate - ale acelei perioade. Altfel, închidem un dosar ce n-a fost niciodată cu adevărat deschis.

25 martie 1971

Mi se pare stranie cecitatea criticii române faţă de Romulus Vulpescu, şi am putut-o constata, o dată mai mult. La apariţia recentului său volum *Şi alte versuri*. Din pricină c-a îmbinat în traduceri care sînt adevărate creaţii de limbă, erudiţia cu gustul, talentul cu ştiinţa, din pricină că la el cultura a devenit respiraţie, Romulus Vulpescu a fost, odată pentru totdeauna, catalogat drept iremediabil livresc, un tălmaci înnăscut şi atîta tot.

Nici măcar nu s-a spus ce înseamnă acest „atît tot“. În faţa felului în care a dăruit limbii române pe Villon - numai Dan Botta a mai izbutit un astfel de miracol de împămîntenire -,

pe poeţii Pleiadei, pe Rabelais şi pe Jarry - traducere devine o noţiune săracă. Romulus Vulpescu nu e traducător, ci creator din nou al textului, un mim al limbajului care obligă vechile texte să se metamorfozeze într-un limbaj mai modern decît toate modernismele clipei de faţă. Romulus Vulpescu vine spre tărîmurile noi după ce a digerat textele bătrîne ale mai multor culturi. Noutatea, modernitatea este la el o lectură nouă şi temeinică a clasicilor şi a cîtorva moderni autentici doritori să-şi ia locul printre pasiunile acestui contemporan cu vechimile. „Artisticul” nu e un accident atunci cînd ia - ca la Romulus Vulpescu - aspectul unei exigenţe atît de totale. În definitiv, artistul Romulus Vulpescu reabilitează tot ceea ce în această noţiune mai stăruie ca o uşurătate, periferie a conştiinţei.

Dar Romulus Vulpescu este şi un poet şi atunci criticii îl primesc ca pe un transgresor, atacîndu-l acolo unde era aşteptat mai dinainte, în *Varia*, unde înmulţeşte exerciţiile de stil, digitaţiile „artistice”. În schimb, mai nimeni nu descoperă într-un ciclu ca *Meditaţii* accentele noi ale morţii presimţite, ale unei tristeţi şi unei obsesii a zădărniciei care dezmint pe trubadurul aprins de bucuria propriilor sale melodii. Şi totuşi, Romulus Vulpescu ne înştiinţează cît se poate de limpede:

„Vine ora care doare
Scrisă-n calendar,
Vine ora ca odoare să vă las în dar.
Vine vîrsta cînd dogoare
Patul de coşmar,
Vine vîrsta de rigoare
Şi da somn sumar.
Vine clipa să-nfioare
Mitul necesar,
Vine clipa cînd mioare
În folclor tresar.

Vine vremea, la izvoare
Să mă-ntorc deci iar,
Vine vremea să dau floare,
Poate fructe chiar".

Chiar dacă vîrsta lui Romulus Vulpescu nu justifică astfel de presimţiri „mioritice”, el îşi ţine făgăduiala şi despoaie multe versuri de plăcerea la care rezista atît de greu de a dărui un aspect ludic existenţei sale poetice. Astfel, în poemul *Timp*:

„Doar umbra formei mele, numai umbra
Pe care-n orice nouă ipostază
o proiectez, doar ea nu-mi aparţine
cu toate că-i aceeaşi totdeauna,
şi-n spate n-am pe nimeni, niciodată.

Nu-i nimeni. Nimeni, niciodată, Nimeni.
Nu-i niciodată nimeni
Niciodată”.

Acest gust al zădărniciei, atît de transparent exprimat, în loc să surprindă drept ceea ce este, o apropiere de miezul spusului poetic, dezorientează pe cei mai mulţi şi unii cronicari ajung să-i reproşeze versuri care sînt tot atîtea izbînzi, ca:

„Pomii, cei mai frumoşi oameni înfrunziţi”,

sau, în acelaşi poem:

„îmblînziţi de tăcere şi palizi de lună,
ei, experienţa verde-a planetei”...

Dar la rîndul nostru, să nu-l închidem pe Romulus Vulpescu într-o nouă categorie pe care ne-ar sugera-o ciclul *Meditaţii*. Să-i lăsăm întreaga libertate şi pentru exerciţiile de stil (Dom' Ubu ne-a arătat la ce virtuozitate pot ajunge), şi să-i îngăduim poetului să fie şi trubadur ironic, un fel de Laforgue de Tîrgu-Mureş, ca în această *Carte poştală*:

„Stau într-o cafenea la Tîrgu-Mureş
Şi beau cafea.
Oraşu-i trist, ostil, semeţ şi gureş,
Cu lume rea.
N-am timp, n-am inimă, n-am chef
Să mai scriu versuri:
În fiecare prost presimt un şef
Şi întrevăd demersuri:
Abandonat de tine trag tutun
Şi mi-e cam silă
Că-n barbă-aborigenele văd un
Semn de prăsilă.

Cum m-aş scula voievodal, drept, dac,
Într-un scurt iureş,
Întreagă cafeneaua praf s-o fac
La Tîrgu-Mureş".

6 mai 1971

Dintr-o producţie epică ce ni s-a părut de la începutul acestui an că oscilează între mediocru şi onorabil, şi bineînţeles din cărţile care au sosit pînă aici, doar *Lunga călătorie a prizonierului* de Sorin Titel reţine mai serios atenţia. Nu e o surpriză deoarece volumul său de nuvele, *Noaptea inocenţilor*, ne arătase că autorul ajunsese la o necesitate a spusului care e cel mai sigur semn al maturaţii. Odată cu *Lunga călătorie a prizonierului*, Sorin

Titel dovedeşte că, într-o vreme atinsă de „parabolită“, ştie să mînuiască parabola într-un stil care-i este propriu. Desigur, referirea la Beckett e obligatorie. Dar numai într-o cultură în care se scrie mai mult decît se citeşte - şi din păcate cam aşa se întîmplă cu tinerele talente din România - frica de „influenţe” poate fi atît de stăruitoare. O literatură nu este făcută doar din rupturi şi a respira un aer contemporan nu este una cu epigonismul. Desigur regăsim în *Lunga călătorie a prizonierului* relaţia beckettiană dintre călău şi victimă, uzîndu-se pînă trece de la înfruntare la complicitate. Dar această relaţie e oare numai beckettiană şi istoria contemporană nu a fost nefericit de darnică în exemple? În orice caz, originală nu este nici situaţia, nici deteriorarea acestei relaţii. Dar alegîndu-şi semnele din simbolistica creştină şi printre arhetipuri anterioare creştinismului, Sorin Titel proiectează o situaţie contemporană în propria ei preistorie. Şi nu ne îndeamnă la o descifrare: Fecioara Maria, Caron etc... Dimpotrivă, dozînd cu rigoare, autorul ne interzice orice popas de clarificare. Sîntem condamnaţi să umblăm alături de aceşti trei oameni - un prizonier şi cei doi paznici ai săi mai întîi după un fel de stea nesigură - Regii Magi, de ce nu? -, apoi după amintirea ei, în sfîrşit după uitarea ei. Fraza ia într-atîta ritmul mersului încît, la limită, punctuaţia ar trebui să dispară pe lungi pasagii, punctul ne- maiintervenind decît în rarele clipe în care cei trei se opresc pentru ca să înceapă sadicul joc dintre paznici şi prizonier.

Dacă această descifrare odată sugerată ne este imediat răpită de autor, cealaltă care ar tinde la asemuiri prea contemporane şi prea precise ispiteşte mai stăruitor. Dar e prea evidentă ca să ne mai oprim la ea.

13 mai 1971

Continuînd să respect o linie de elementară discreţie pe care mi-am fixat-o mai demult nu mă voi opri la monografia pe care Eugen Simion a consacrat-o, sub titlul *Scepticul mîntuit*, lui E. Lovinescu, în ciuda faptului că este o împlinire majoră, ci la *Antologia criticilor români, de la T. Maiorescu la G. Călinescu*, alcătuită tot de Eugen Simion şi apărută în editura Eminescu.

O antologie a „criticilor" şi nu a „criticii" cum ţine să ne avertizeze, în „nota asupra ediţiei", autorul. Dacă ar fi făcut o antologie a criticii şi nu a criticilor, Eugen Simion ar fi trebuit să se oprească şi la texte esenţiale ale unor personalităţi care sînt, în primul rînd, autori de ficţiune. El însuşi citează pe Camil Petrescu, Al. Philippide, Ion Barbu, Mircea Eliade. La care am putea adăuga pe Anton Holban, Dan Botta - îndeosebi în studiile sale despre Eminescu -, Alexandru Busuioceanu etc... Criteriul e deci convingător, iar realizarea răspunde perfect opţiunii însuşite.

Antologia aceasta, pe cît de serioasă, pe atît de necesară, se deschide cu un text de densă introducere privind „Evoluţia criteriului de critică" în care Eugen Simion stabileşte, de fapt, în mod condensat, o istorie a criticii româneşti, începînd cu adevăratul ei întemeietor, Titu Maiorescu. Rigoare, informaţie, formulări juste. Aşa, de pildă, „lupta pentru adevăr" ce stă la baza criticii maioresciene e situată în deplina ei lumină, în timp şi peste timp, deoarece există un recurs necesar şi fatal la Maiorescu ori de cîte ori cultura românească este invadată de faimoasele „forme fără fond", ori de cîte ori nişte adevăruri estetice primordiale sînt răstălmăcite de ideologiile pe care le ştim. Nu mai puţin important este însă şi aspectul etic pe care-l regăsim de altminteri reluat şi de critica post-maiores- ciană. Eugem Simion scrie, rezumînd pe Maiorescu: „actul critic cere nu numai înţelegerea şi preţuirea adevărului, dar şi o conştiinţă morală inflexibilă. Adevărul nu admite tranzacţiuni".

Aceeaşi investigaţie lucidă, aceeaşi privire onestă asupra înaintaşilor, cînd Eugen Simion se ocupă de Gherea căruia, după ce-i relevă meritele, nu poate să nu-i reproşeze - de fapt, nu-i reproşează, constată doar - „fetişizarea ideologiei” şi „ignorarea înţelesului artistic al operei“. Deseori, Eugen Simion ajunge la formulări demne de reţinut. Încercînd o timidă, dar pe cît de timidă pe atît de justificată, reabilitare a lui Mihail Dragomirescu, Eugen Simion defineşte astfel pe arhitectul baroc al teoriei literaturii: „nefiind, în adevăratul înţeles al cuvîntului, un critic creator, Dragomirescu e creatorul unui sistem estetic şi cea dintîi victimă a lui, în critică”. Nu mai puţin reală este contradicţia pe care Eugen Simion o surprinde la G. Ibrăileanu: „deşi a făcut critică de impresii, Ibrăileanu se prezintă el însuşi un critic anti-impresionist“. Alteori, Eugen Simion repară injustiţii care mai planează încă asupra unor critici. Astfel el subliniază că „înaintea lui Tudor Vianu, D. Caracostea va introduce la noi critica stilistică de factură spitzeriană”. Într-adevăr chiar cei care n-au pentru D. Caracostea o preţuire deosebită nu pot să nu recunoască că el a încetăţenit în România teoriile lui Leo Spitzer pe care, în Franţa, de abia acum le descoperă critica nouă. Eugen Simion ne convinge mai puţin atunci cînd susţine că Vladimir Streinu ar fi căutat, neapărat, misterul operei de artă. Trimiterile lui Vladimir Streinu la Charles du Bos şi Gabriel Marcel nu sînt adevărate confluenţe de sens şi sensibilitate, ci numai referinţe întîm- plător livreşti. După cum nu ne convinge nici atunci cînd pune „ideea criticii de expresie a spiritului artistic” în centrul concepţiei despre critică la G. Călinescu. Călinescu ni se pare mai degrabă un enciclopedist al paradoxului, în critica lui coexistînd toate disciplinele, stilurile şi ticurile. S-ar putea vorbi de un Călinescu tradiţionalist sau de un Călinescu formalist. Dar aceasta este o problemă mereu deschisă.

În orice caz, Eugen Simion are oroare de dogmatism şi toate argumentele lui sînt învăluite în acea culoare ușor sceptică ce caracterizează pe intelectualul autentic. În acest sens, concluzia lui e clară:

„Înţelegerea diferită a obiectului criticii şi a căilor de a ajunge în inima operei literare duce la imposibilitatea de a stabili un concept perfect, cu valoare de universalitate. Atitudinea cea mai favorabilă în cercetare, e de a înregistra metamorfoza actului critic, degajarea lui de sistemele constrîngătoare".

Ca orice antologie, nici acesta nu poate însă naşte adeziuni desăvîrşite. Nu s-a văzut, pînă acum, antologie să întrunească unanimitatea, în privinţa alegerii. Pentru a nu face excepţie, vom porni şi noi la nişte şicane blînde. Foarte puţine de altfel. În fond, e vorba de alegerea, alături de Perpessicius, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi Pompiliu Constantinescu - acesta din urmă privit cu mai multe rezerve decît ar fi meritat - a trei nume: Mihai Ralea, Mihail Sebastian şi Eugen Ionescu. Mihai Ralea nu e - chiar după criteriile lui Eugen Simion - un critic literar cu adevărat. El e un sociolog, un psiholog, un moralist - un moralist fără morală dar un moralist totuşi -, astfel încît includerea lui alături de cei citaţi încalcă, într-un fel, chiar criteriile autorului antologiei. Mihail Sebastian - ne lasă să înţelegem Eugen Simion - e mai mult critic decît romancier. E adevărat dacă ne gîndim la cărţile lui de discursivitate romanescă, dar ni se pare că, înainte de a fi critic, Mihail Sebastian rămîne autorul unui roman care e o dată în literatura română, *De două mii de ani*. Cu Eugen Ionescu, lucrurile se complică şi mai mult. Eugen Ionescu nu e critic şi nici n-a pretins că vrea să facă, de fapt, critică literară. Nu e un fel de hermeneutică a deriziunii literare, un „Jurnal" al imposibilităţii criticii, în orice caz nu un moment al criticii noi. Şi dacă se pune, aşa cum pune Eugen Simion, problema criticii ca posibilitate a documentului

„autenticităţii” în literatură, atunci de ce nu un Mircea Eliade? E mai multă critică literară în prefaţa lui la operele complete ale lui Haşdeu sau în paginile lui despre unii scriitori contemporani ca Nae Ionescu, Mihail Sebastian sau Emil Cioran. De ce nu un Petru Comarnescu care a făcut îndelung critică pur literară la *Revista Fundaţiilor Regale*, la ziarul *Timpul* etc.? Sau, de ce nu un mare nedreptăţit cum e Constantin Fîntîneru, autorul unui studiu cu totul excepţional despre Lucian Blaga şi deţinătorul cronicii literare, cîţiva ani, într-un săptămînal prestigiu ca *Universul Literar*?

După şicanele de rigoare să spunem repede că antologia aceasta confirmă un critic autentic, îndrăgostit de adevărul operei în sine şi care - în plus - scrie într-un stil de o eleganţă fără ostentaţiile la modă, antologia sa fiind nu numai un instrument util dar şi o densă iniţiere în ceea ce a fost critica romanească.

20 mai 1971

Revista Scriitorilor Români publică piesa de teatru a lui Mircea Eliade, *Coloana nesfîrşită*. Că Mircea Eliade alege tocmai teatrul, mijloc de expresie episodic în creaţia lui, pentru a dezlega misterul sterilităţii lui Brîncuşi după *Coloana fără sfîrşit*, poate pune pe gînduri. Ca şi cum ar fi voit să adauge dificultăţii dezlegării unei astfel de enigme, o alta, pentru mine aproape rebarbativă: încarnarea unui personagiu ca Brîncuşi pe care ne-am obişnuit să-l vedem în imagini legendare, bătrîn aşezat la sfat de-a dreapta Tatălui, pasăre imobilizată în zbor de propriul ei avînt, măiastră şi prin această imobilitate care suie, coloană în sfîrşit pentru un alt suiş, spre cer, sau spre sensuri. Cu toate întruchipate de un actor? Gîndul pare temerar. Dar Mircea Eliade a păstrat probabil dintr-o îndelungată vecinătate cu miturile, o familiaritate care-l împiedică să-şi

pună astfel de probleme. Şi, într-un sens, bine face. Fiindcă, primul act al piesei se deschide pe o imagine care face cît un întreg eseu asupra lui Brîncuşi. Un comisar şi un învăţător vin să-l roage pe Brîncuşi să-şi aplece puţin Coloana la care lucrează deoarece copiii se caţără pe Coloană şi dispar. Se sfîrşesc în nesfîrşitul ei. Nu e prima taină de acest fel la Mircea Eliade. În nuvela *Pe Strada Mîntuleasa*, pămîntul sugea în adîncurile lui pe cei care voiau să treacă limitele îngăduite ale cunoaşterii.

Dispariţia copiilor pe Coloană ne îndeamnă la o apropiere între Mircea Eliade şi Constantin Noica. Ca într-un ciudat dialog indirect, imaginea copiilor apare în legătură cu nesfîrşirea Coloanei lui Brîncuşi, şi în piesa lui Mircea Eliade şi într-un capitol al *Rostirii filozofice româneşti*. Pentru Mircea Eliade, copiii sînt prolog la dezlegarea tainei creaţiei, la Constantin Noica ei sînt un îndemn pentru o mai justă numire a Coloanei.

“Poate că Brîncuşi - scrie C. Noica - a şovăit între mai multe denumiri. Să-i spună coloana infinitului nu putea, căci avea prea mult simţul desăvîrşirii: să-i spună coloana recunoştinţei infinite însemna nemăsuratul încă. S-a resemnat să-i spună coloana fără sfîrşit, deşi fără sfîrşit reprezintă ceva negativ (e infinitul prost cum spunea Hegel). Dacă ar fi cunoscut vorba lui Eminescu de infinire, poate ar fi botezat-o aşa, de vreme ce termenul exprimă ceva pozitiv, o creştere, o caldă, vie revărsare de sine şi peste sine, e ceva la scara noastră. Căci infinirea este infinitul îmblînzit, şi aceasta voia poate Brîncuşi să exprime. Este infinitul redus la scara omului (...) Aşa s-a întîmplat în limba noastră, în arta, în istoria noastră, aşa e într-un fel în spaţiul geografic: am trecut *în minor*, fără nici un sens peiorativ, unele lucruri (...) Ce face Brîncuşi din infinit? Face, după părerea copiilor din Tîrgu-Jiu, ceva accesibil".

Iată deci, de la acelaşi punct de plecare - copiii - două interpretări cu putinţă ale Coloanei şi poate ale actului de

creaţie sub cerul de la noi: nesfîrşită, cu preţul unei dispariţii şi unei tăceri ca în Brîncuşi-ul lui Mircea Eliade, sau a infinirii, vecinătate împăcată cu inaccesibilul şi cu soarta, infinit îmblînzit, cum îi spune C. Noica.

27 mai 1971

Romanul lui Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, a fost prezentat ca un moment de curaj, ca o întoarcere a literaturii române spre real, spre social şi spre politic.

Cum Al. Ivasiuc a arătat că în ascensiunea avidă pe care şi-a propus-o nu se lasă descurajat de nimic, am deschis romanul interesaţi în primul rînd de a vedea dacă clişeele, pe care autorul le răspîndeşte cu prisosinţă prin ziare, n-au pătruns totuşi şi în roman. Trebuie să recunoaştem că tocmai aceasta dovedeşte *Păsările*: imposibilitatea de a apăra la nesfîrşit coala albă a cărţii de cerneala cu care ai scris la ziar.

Nu poate fi vorba bineînţeles de a minimiza talentul lui Al. Ivasiuc. Nici măcar de a intra în corul celor care, pînă la *Păsările*, vedeau în el mai mult un eseist decît un romancier. Dimpotrivă, de la primul său volum, ni s-a părut că ceea ce se numea fals „eseistica” sa adică un fel de nervozitate a analizei ce nu mai îngăduia realului să se recompună, după trecerea pe sub lupa tremurînd de patima introspecţiei, îi conferea lui Al. Ivasiuc în tînăra literatură, un loc aparte. A încerca să desparţi substanţa epică de zgura incandescentă a meditaţiei, de bogăţia digresiunii, de pauza privirii critice, e un nonsens într-o epocă în care romanul a devenit orice în afară de ceea ce în secolul trecut se numea roman. Şi nu ne referim deloc la „noul roman” francez actual. Pentru literatura română ne este de ajuns să ne întoarcem în epoca interbelică, spre un Camil Petrescu sau un Mircea Eliade, pentru a descoperi discursul mereu

întrerupt, sacadat, pîndit de propria lui sugrumare şi negare.

Talentul există şi în *Păsările* (cum ar fi putut să fie altfel?). Numai că de data aceasta, în ciuda stilului analitic care mai înşeală, luciditatea privirii este aburită. Privirea aceasta nu mai dizolvă, ci reconstituie. Nu realul ci o idee de real acomodantă şi acomodată. De fapt, prin *Păsările* iluzia încearcă să devină veridică. Romanul acesta, prezentat ca unul din cele mai curajoase ale vremii din urmă este curajos numai în aparenţă, şi numai în detalii. Smulse din context, multe citate pot părea chiar explozive, situate în context, se cuminţesc cu îndemînare. Un curaj recuperabil şi recuperat de însuşi Al. Ivasiuc.

Critica mecanismelor puterii este astfel îndreptată încît să nu pună în discuţie întregul. Nici pentru trecut, nici pentru viitor.

Nu vom relua analiza romanului pe care ne rămîne să-l presupunem cunoscut. Destul a aminti că două din intrigile principale (legate între ele destul de arbitrar, printr-o poveste de dragoste) privesc, prima: trecutul - povestea lui Liviu Duncă; alta: prezentul - povestea lui Dumitru Vinea. Primul, tînăr comunist arestat pentru a nu fi vrut să depună fals într-un proces stalinist (cel de la Canal), al doilea, director general al unui combinat şi întruchipare a vechilor maniere de conducere autoritară.

De trecut deci răspunde Liviu Dunca care, cu riscul asumat al închisorii, a spus „nu“ inchiziţiei comuniste. O critică deci a stalinismului? Desigur, dar nesubstanţială. Deoarece reia toate clişeele şi respectă toate tabu-urile. Ocupaţia sovietică se traduce în roman printr-o „transformare revoluţionară“, crimele stalinismului devin nişte „întîmplări inevitabile”, inerente tocmai unor astfel de, „transformări”, vechiul tip al ilegalistului, ca la carte, este reînviat. Totul se petrece între comunişti, singurii actori şi singurele victime demne de interes. O coloană de deţinuţi de la Canal nu

trezeşte revolta lui Liviu Dunca. El nu este sensibil decît la degenerarea elanului comunist printre comunişti, la dreptatea *în şi prin* Partid. „O lume întreagă aici, pentru că se face ceva, se încearcă un lucru de proporţii” - iată singurul gînd al lui Dunca atunci cînd vede trecînd coloana de deţinuţi politici. Nu-l interesează dacă sînt vinovaţi sau nu. Nevinovaţi nu sînt decît acei comunişti care lucrează la Canal în posturile de direcţie. Numai pentru ei, Dunca strigă acel „nu“ care-l va duce la închisoare. Cum autorul vrea să menţină experienţa personagiului său în acest cadru admis, autenticitatea povestirii devine ea însăşi dubioasă. Asistăm la paradoxul, probabil unic, al unui scriitor care a suferit experienţa închisorii şi care, pentru a o evoca, se slujeşte de cele mai artificiale imagini, ca acea picătură de sînge ce reprezintă o revelaţie pentru un deţinut, recolorîndu-i brusc universul, de parcă în închisorile reale, de vărsare de sînge se ducea lipsă. Inautenticitatea întregii povestiri a lui Liviu Duncă aici stă şi nu în faptul că se vrea ilustrarea unei dezbateri zis filozofice (libertate-necesitate). Dintr-o experienţă trăită, autorul a vrut să facă o experienţă imaginară, dar exemplară din punctul de vedere al comunistului care n-a fost el pe atunci. Astfel, viaţa trăită se metamorfozează în „literatură”, în sensul artificiului şi abstractizării.

Prezentul este observat sub forma luptei pentru putere într-o uzină. Tot sub aparenţa extremului curaj, între ordine şi mişcare se stabileşte o înfruntare în care, pînă la sfîrşit, toţi au dreptate, sau toţi greşesc. În finalul discuţiei între Sebişan (încarnînd, alături de Vinea, ordinea moştenită din stalinism) şi Domide (reprezentînd avîntul nou de democratizare), intervine însuşi autorul şi comentează: „O lume numai cu Sebişan ar fi mohorîtă ca dimineţile lui speciale, dar poate cea a lui Domide ar fi instabilă, fără rădăcină, haotică şi explozivă, în mişcare (cealaltă ar fi statică), dar în pericol de alunecare. Şi întrebarea cea mare

este dacă se poate trăi o viaţă într-o lume fundamentată doar pe contradicţie şi mişcare.

De altminteri, pentru a simplifica încă lucrurile, întîlnirea cu problema morţii, ce dărîmă universul de certitudini pe care era clădită o existenţă dedicată puterii, îl elimină din joc pe principalul interesat, pe Vinea. Ivasiuc reia aici tema centrală a precedentului său roman *Cunoaştere de noapte,* dar de data aceasta ca un procedeu. Printr-un fel de „tic“ (privirea impersonală), principalul actor iese el însuşi din scenă, iar lupta pentru putere sfîrşeşte prin a deveni oarecum abstractă.

E destul de curios, dar cu *Păsările* am avut, pentru prima oară, senzaţia de a citi cu interes un roman *realist socialist*. Iar diferenţa cu romanele de acest fel din trecut nu provine numai din talentul lui Al. Ivasiuc ci şi din schimbarea de stil general al conducerii de azi.

30 mai 1971

La Cannes, în marginea festivalului oficial, în cadrul manifestaţiei *La Quinzaine des Réalisateurs*, filmul lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*, s-a bucurat de un succes atît de real, încît din cele trei sute de filme prezentate, a fost printre cele zece alese pentru a fi proiectate la Teatrul Naţional Popular din Paris. Unii critici, ca Jean Baroncelli de la *Le Monde*, au pus chiar *Reconstituirea* în fruntea tuturor filmelor care au fost prezentate la acest antifestival. Era normal să se pună întrebarea: pentru ce *Reconstituirea* n-a reprezentat, oficial, România la Cannes? Alt critic, Henry Chapier, de la ziarul *Combat*, scrie: „Filmul care s-a aflat la Cannes, fără asentimentul autorităţilor româneşti, aminteşte puţin de cazul filmului rusesc *Roublev*“.

Aşadar, aceeaşi birocraţie care a împiedecat, cît a putut, vizionarea publică a filmului în România, s-a străduit ca *Reconstituirea* să nu iasă peste hotare. De ce? Dintr-un

motiv probabil pe cît de simplu, pe atît de nemărturisit. Dacă *Reconstituirea* primea un premiu la Cannes (ceea ce după succesul dobîndit la *Quinzaine des Réalisateurs* ne dăm seama că s-ar fi putut întîmpla), birocraţia care interzisese filmul în România se acoperea de ruşine. Şi pentru a evita aşa ceva, a preferat ca România să se facă de ruşine. (La urma urmei, birocraţii au doar fotolii de apărat, nu şi o ţară). Nu ştim dacă birocraţii despre care vorbim - au şi nume, care sînt departe de a fi necunoscute - au izbutit cu totul să împiedece cariera internaţională pe care un premiu la Cannes ar fi deschis-o filmului. Ştim însă cum această mare absenţă nemotivată acordă o valoare de scandal unui film care ar fi trecut, poate, neobservat pe plan politic, fiind mai ales reţinută, pentru priviri streine, valoarea sa estetică. Şi numai acest scandal îndrituieşte un critic să compare *Reconstituirea* cu *L'Aveu*, filmul asupra procesului Slansky, în ciuda lipsei oricărei asemănări.

Pentru că am văzut, în sfîrşit, acest film la Paris, într-unul din programele Cinematecii. Şi mi-am dat seama cum acest „caz" care a devenit *Reconstituirea*, la Bucureşti, n-avea temei, el fiind doar montat de inşi care au interesul ciudat să împiedece existenţa unei cinematografii naţionale. Pregătită cum eram de îndîrjirea cenzurii oficiale, de lupta îndelungată dusă în jurul filmului, de proporţiile pe care le luase acest „caz", mă aşteptam să văd o satiră virulentă, demnă de a îngrozi pe responsabilii cu ordinea de la Buftea. Or, această satiră - în sensul în care ne-au obişnuit filmele cehoslovace şi maghiare - nu există. Mai rămîne o altă ipoteză, probabil cea justă: întreaga birocraţie a partidului comunist s-a recunoscut în acest ocean al prostiei, în acest noian al conformismului, în această incapacitate şi lene de a gîndi, în această nemăsurată forţă a inerţiei scoase în evidenţă de cineastul român. De unde, coaliţia fotoliilor ocupate împotriva imaginii în care s-a bănuit oglindită. Ceea ce înseamnă doar că sentimentul profund de

culpabilitate al acestei birocraţii este atît de împlîntat, încît suspiciunea se joacă cu imaginile şi le interpretează după plac, cum se juca tovarăşul procuror cu aparatul de filmat, din care nu pricepea nimic, în *Reconstituirea*. Interdicţia acestui film şi piedicile ce i-au fost puse pentru a nu reprezenta România la Cannes sînt dovada patologică - dacă mai era nevoie de încă una - că birocraţia se simte vinovată şi se sperie şi de propria ei umbră.

Reconstituirea nu este o satiră. *Reconstituirea* înseamnă altceva: descrierea dezordinii, născută dintr-o ieşire a fiinţei din rosturile ei. De aici încolo, totul se poate întîmpla. Chiar şi crima. Crima din indiferenţă, crima din plictiseală, crima din grabă, crima din a voi să repeţi realul după tipare stabilite, crima din prostie. Prostia şi vulgaritatea ei fără margini, prostia şi conformismul pe care-l naşte, prostia şi iremediabila ei lipsă de imaginaţie, prostia şi frica ei de orice gest ce-ar fi altceva decît o repetiţie a şablonului, prostia ca o zăpuşeală, ca o lîncezeală, prostia care ascultă de ordine, prostia şi generozitatea ei aparentă (de fapt indiferenţă), prostia ca o apărare, prostia născută din debitul monoton al cuvintelor golite de sens, dintr-o existenţă devenită o interminabilă „şedinţă", prostia care e lăcrimoasă şi face cu ochiul la primul pahar cu şpriţ -, prostia aceasta se revarsă, de la prima la ultima imagine a filmului, ce devine astfel un fel de simfonie pe o singură temă. Cuvintele ies năclăite, năduşeala curge pe trupuri, privirile n-au acuitate, totul se topeşte în căldura de amiază a prostiei. Dacă aşa-zisul „socialism" înseamnă, în faza lui post-stalinistă, această nesfîrşită revărsare a prostiei, atunci şi numai atunci, cenzura de la Bucureşti a avut o justificare. Lăsăm răspunsul la voia autorităţilor competente şi vrem să vorbim de filmul lui Lucian Pintilie şi pe alt plan. Pentru a sublinia că el este fructul unei depline colaborări între Lucian Pintilie şi cel mai inspirat operator al cinematografiei româneşti: Sergiu Huzum. Nu trebuie uitat

însă că Sergiu Huzum nu este numai un operator, în sensul clasic al cuvîntului. Inventator al unui nou procedeu tehnic, „transtav” (care ar fi prea complicat de descris aici), realizator el însuşi, printre altele, al unui film experimental la Centrul de Cercetare al lui Pierre Schaeffer de la Paris, *Metropoème*, Sergiu Huzum se dovedeşte mereu obsedat de poetica imaginii, dar şi de o nouă organizare a spaţiului şi timpului cinematografic. Din colaborarea lui cu Lucian Pintilie ieşise, mai demult, un alt film, *Duminecă la ora 6*. Dar în *Reconstituirea* amîndoi renunţă la tot ceea ce în filmul precedent părea gratuit. În *Reconstituirea* vorbeşte numai semnificaţia. Nu este ales decît ceea ce are sens în acţiune, poate mai bine spus, în parabolă. Pînă şi muntele. Nu e măreţ, e doar suportul unicului vis pe care şi-l poate îngădui un adolescent înglodat în noianul de mediocritate căreia, în jurul lui, i se spune „viaţă”. Acolo unde imaginea respectă un fel de asceză a tăcerii, zgomotele, în schimb, scot din apatia întregul climat. Un claxon stricat şi strident ne introduce dintru început într-o dramă pe care gesturile, moleşeala, plictiseala vor s-o dezmintă. Un claxon stricat şi crima este, dintru început, anunţată ca singura ieşire dintr-o tragedie ce refuză să-şi spună pe nume. Actorii ar trebui numiţi cu toţii. Dac-ar juca. Dar li se lasă libertatea – supremă - de a avea aerul că improvizează. Doar Emil Botta aparţine, voit, teatrului, deoarece e singurul conştient, prin rol, de consecinţele unor gesturi, aparent neduse pînă la capăt. El este, de fapt, singura privire din afară, singura prezenţă ascuţită ca o aşchie. Toate celelalte sînt ca nişte cercuri ce se rostogolesc dintr-o virtute a inerţiei şi a căror infinită cădere nimic n-o poate opri.

Ar mai rămîne de spus pentru ce acest film este, cu adevărat, specific românesc. Pentru că România - o ştim - este un spaţiu al omeniei. Iar atunci cînd prostia copiază, mimează, schimonoseşte această omenie, cu care n-are

nimic de a face, păcatul se cuibăreşte în miezul însuşi al fiinţei şi al pămîntului.

3 iunie 1971

Mircea Ciobanu este o apariţie singulară în literele româneşti actuale. De-a lungul cărţilor sale, de la poezie la eseu şi roman, el pune tulburător de dramatic temeliile unei etice şi, nu cum s-a spus de atîtea ori, ale unei morale.

Ar trebui să amintim, aproape şcolăreşte, că etica este o ramură a filozofiei care încearcă să determine scopul existenţei ca şi mijloacele de a atinge acest scop. Că etica tratează problemele filozofice pe care le pune morala teoretică, adică binele suprem, natura şi valoarea conştiinţei morale, iar nu datoriile, aşa cum sînt ele semnalate de o morală practică. Morala se învaţă la şcoala primară, eticii i se poate consacra o viaţă sau o operă. Uneori, o viaţă împletită cu o operă, cum pare a fi cazul lui Mircea Ciobanu ale cărui cărţi dovedesc o ardere şi o rană ce nu pot aparţine numai literaturii. Ar mai trebui să adăugăm că, nici astfel înţeleasă, etica nu pare a epuiza substanţa înfrigurată de cunoaştere a acestor cărţi ce trec şi pragul metafizicii.

Numai după această punere la punct didactică, putem pătrunde în enigmaticul şi recentul volum de versuri al lui Mircea Ciobanu, *Etica*, care îţi interzice cu severitate preferinţa pentru un poem sau altul, respiraţia fiind continuă, ca şi calitatea.

Tonul e al profeţilor, fără să ştim însă discursiv care este profeţia. De un singur lucru putem să fim siguri, ne aflăm într-un univers al pedepsei dinainte de vină, iar figura tutelară a lui Iov nu este aleasă la întîmplare. Încă din *Epistole* ne urmărea strigătul lui: „Că mi-a dat pentru a-mi lua îl priveşte, dar pentru că nu sînt vinovat, voi urla!“. Completat de acela al autorului: „Să strig pentru Iov. Pentru

cel care se dă cu umerii de margini ştiind că dincolo oricum nu va pătrunde, şi pe care marginile nu-l înspăimîntă... Să strig în numele celui ce ştie că moartea îi dă dreptul să se socoată nevinovat, în numele lui să strig, al celui ce-şi cere dreptul la eroare şi care refuză pedeapsa pentru că va muri“.

În *Etica*, Iov este deci din nou prezent:

„Acelui ins de ceară dat la răni,
domn arsei sale case şi mulţimii
de fii ucişi, acelui ins cu stoluri
aduse-n jurul frunţii i-au promis
tăişul umed, cleştele şi sarea.
Trezeşte-l Doamne, inima i-o umple
cu numere de foc, învaţă-l pînda
şi goana pîn-la porţi, iar mie lasă-mi
o zi măcar înfăţişarea lui:
să fie frig, să cearnă
să se-nşire convoaie trase de cai orbi şi turnul
să le strecoare fără vamă fuga;
ci eu la praguri, cu plămînii-n gură
s’apuc doar lanţul, praful de rugină
amestecat în sunetul verigii,
negarea şi-n timpane urma stinsă”.

Nevinovăţia lui Iov pedepsitul - problemă cheie a oricărei etici - îl îndemnase pe C. G. Jung să îndrăznească o ipoteză care, rezumată, poate părea neaşteptată, dar pe care, într-o paranteză, nu ne putem împiedica totuşi s-o amintim aici.

Apărută în 1952, în limba germană, cartea lui Jung: *Răspuns lui Iov*, produsese destulă turburare în Germania şi Elveţia, fiind atacată cu aceeaşi violenţă, şi la fel de greşit înţeleasă de catolici, de protestanţi şi de pozitivişti. Traducerea franceză publicată, în 1964, în editura Buchet-Chastel, n-a mai provocat scandal. Poate că între timp se

înţelesese că Jung nu propunea un text de exegeză biblică, ci unul de fenomenologie religioasă, sau, mai bine zis, exegeza unui secret al sufletului. Dacă trecem într-adevăr de pe planul teologiei pure pe acela al psihologiei, cartea aceasta devine o istorie a arhetipului lui Dumnezeu.

Religia reprezintă pentru Jung o realitate care nu poate fi pusă în discuţie nici de raţionalism, nici de pozitivism, şi mai ales nu de argumentele naive care fac să depindă adevărul unui mister, unui miracol, sau unui simbol de traducerea lui pe plan fizic. În zonele adînci ale fiinţei, la izvorul ei, realitatea plenară a evenimentului e cu atît mai certă cu cît evenimentul nu s-a manifestat pe planul fizic. Redeschizînd deci Biblia pentru această confruntare a lui Dumnezeu cu Iov, Jung nu se va opri nici o clipă la istoricitatea evenimentului. Dimpotrivă, el caută să repotenţializeze mitul, dar într-un mod cu totul inedit.

Jung l-a ales pe Iov pentru că Iov, cum spunea Claudel, a dat forma sa „quasi oficială şi liturgică celei mai vechi si teribile dintre întrebările pe care oamenii au pus-o lui Dumnezeu, aceea a suferinţei celui drept“. Ne aflăm deci în faţa Dumnezeului din Vechiul Testament, a lui Iehova. Nu numai Dumnezeul în care se îmbină contrariile, Clement din Roma profesa că Dumnezeu stăpîneşte lumea cu o mînă dreaptă - Iisus - şi cu una stîngă - Satana -, dar şi Dumnezeul care pare a fi uitat înţelepciunea pentru a ceda unei mînii capricioase. Suferinţa lui Iov provine dintr-un pariu făcut de Dumnezeu cu Satana şi acestui „Just” pedepsit din capriciu, Iehova îi refuză pînă şi dreptul de a întreba. Iov aşteaptă ajutorul lui Dumnezeu împotriva lui Dumnezeu. Parcă ar spera într-un intercesor. Dar nu i se răspunde. Omul aici e mai drept decît Dumnezeu. Nu-i mai rămîne lui Dumnezeu decît să se facă om. Răspunsul pe care Dumnezeu i-l va da lui Iov atunci cînd va primi din nou lîngă el înţelepciunea – eterna Sofia - va fi întruparea considerată „nu ca răscumpărarea unei greşeli înfăptuită de

Om faţă de Dumnezeu ci ca repararea unei nedreptăţi a lui Dumnezeu faţă de Om“. Iisus pe cruce este acest răspuns. Dumnezeu salvează omenirea de el însuşi, intervenind prin Fiul său. Dumnezeu *summum bonum*, Dumnezeu din Evanghelii înfăptuieşte un nou contract cu creatura sa, prin victoria lui Iisus.

Dacă victoria ar fi definitivă, dacă s-ar fi săvîrşit în absolut, procesul însuşi al întrupării ar fi încheiat. Dar iată-l pe Jung în faţa Apocalipsului lui Ioan, Satana a rămas mai departe un Prinţ al pămîntului, domnia lui Antihrist va sosi, Dumnezeu, o dată mai mult, îşi va desfăşura cruzimea, o nouă Întrupare este deci necesară, înainte de alchimişti şi de Jacob Boehme, Apocalipsul lui Ioan ne-o sugerează. Umanizarea lui Dumnezeu trebuie deci să continue printr-o Întrupare din ce în ce mai empirică în fiecare din noi. Înţelepciunea divină - Sofia - absentă din cartea lui Iov, rechemată în clipa pregătirii întrupării lui Iisus, exaltată de Apocalips („femeia înveşmîntată cu soare” care stă să nască de-a curmezişul cerului) trebuie să vegheze la continuitatea întrupării. De aceea dogma înălţării la cer a Fecioarei Maria i se pare lui Jung evenimentul cel mai important din istoria Bisericii, de la Reformă încoace, Maria fiind unită cu Fiul, Sofia îşi recapătă din nou locul de sfetnic, întruparea poate fi dusă mai departe. După Jung, dogma înălţării la cer corespundea unei profunde nevoi psihologice, unei dorinţe inconştiente a mulţimilor.

Sosim la punctul în vederea căruia am făcut acest rezumat nesatisfăcător. După Jung, ne-am afla într-o epocă în care omul trebuie să se pregătească de întruparea fără de care va pieri.

„Am trăit - scrie Jung - încercări atît de dureroase şi evenimente atît de necrezut încît devine absolut necesar de a şti dacă ideea unui Dumnezeu bun mai poate să se împace cu astfel de atrocităţi. Nu e vorba de teologie sau

de ştiinţe istorice, ci de un coşmar religios de o însemnătate umană primordială”.

Coşmarul sau întrebarea nu se naşte numai din trecut, ci mai ales din viitor. Omul dispune de o putere - azi bomba atomică, mîine războiul chimic -, care poate provoca distrugeri faţă de care Apocalipsul pare un joc.

Continuitatea întrupării devine deci o problemă de viaţă şi de moarte pentru întreagă speţa umană. Dar, cum observă Henri Corbin în postfaţa cărţii lui Jung, întruparea înseamnă diferenţiere, individualizare spirituală.

„Întruparea lui Hristos este prototipul transferat progresiv creaturii de Spiritul Sfînt sau Paracletul făgăduit, procesul unei *incarnatio continuata* săvîrşindu-se nu pe plan social, ci prin înflorirea individualităţii spirituale în om”.

Astfel întruparea trebuie să ne ajute să luptăm şi împotriva altor primejdii - bomba atomică nefiind singura formă de Apocalips - şi, în primul rînd, împotriva colectivizării, a masificării. Henri Corbin comentează astfel binecunoscutul text al lui Jung, *Şapte discursuri către morţi*:

„Mesagiul care trezeşte morţii este mesagiul care aminteşte că omul moare în măsura în care nu ajunge să-şi cucerească diferenţierea deoarece principiul individuaţiei este Secretul însuşi al Creaţiei. O lume Colectivizată care refuză acest principiu, o lume în care individul tremura de frica de a fi diferit, este o lume blestemată deoarece condamnă creatura să cadă din nou în prăpastia nediferenţierii”.

După această lungă paranteză pe care n-o socotim în afara subiectului, să revenim la prezenţa lui Iov în *Etica* lui Mircea Ciobanu, în care Iov se află, înainte de orice răspuns, sub semnul inexplicabilei pedepse.

Ne aflăm într-un Ev ciudat peste care domneşte securea:

„E sigur evul - capetele-nvinse
cad palide din turnuri (ale cui?)

movila creşte, vîntul mişcă-n plete
şi orei bate o secure dungă.“

Oamenii acestui Ev cunosc datoria surzeniei şi numai zidurile îşi mai răspund unele, altora.

„Dar tu îmi ceri în schimbul
răspunsului surzenia - şi zidul
odăii mele spune altui zid“.

Un Ev în care rana trebuie lăudată şi pedeapsa primită:

„Sub alte roţi de ornic şi sub alte
bătăi în gong, adeverit al simplei
atingeri cu pereţii, am la gleznă
un loc deschis: şi dacă-mi laud rana
ecou de mal înalt îmi intră-n gură”.

Un Ev ale cărui imagini familiare sînt fuga, prigoana şi franternitatea tăinuită, Un fel de comuniune în rug:

„... şi vino mai aproape
de umbra casei mele, frate palid.
Chemat să-mi semeni (şi numit la umăr de-acelaşi fier)
amină încă fuga, rămîi tremurător sub arcul uşii.
unde şezum - dar unghia vestită
ce nume-a deşirat pe tencuială
şi-al cui a fost, nu spune: urnă caldă
cenuşei mele fii cînd dat de-o parte
rugul surpat o va dura mai albă decît a stivei şi-a unsorii arse".

În pieţile publice au loc execuţii şi înecul se află la capătul oricărui drum. Corul geme mereu la unison, iar roiul flămînd caută rana, o presimte, o hăituieşte:

„E lipsă iar de pradă: viermii seacă
şi pier spre noi Maria - şi ce sunet
au caii la copitele încinse
da furii lor ce pleoape-nvineţite.
Aripa uşii dacă bate-n ramă
(nimic vestind şi-nchisă de la sine)
urnită iar de norii goi s-amînă
o vreme larg şi alta-n cumpănire.
Ca dintre laturi să te chem pe nume,
întîi deschide-mi laturile rănii:
voi fi la răspîntie şi vama-n
auzul multor o voi spune: sînge
şi urlet pentru tăvile cu pîine.
Şi rana se presimte de departe,
un roi flămînd o caută şi altul
o află mort de cîtă cale-nvinsă:
negru-n apus şi lîngă mine verde,
oprind foşnirea ierburilor, hrană
de i-aş fi fost, ar fi vărsat şi cerul,
dar podul inutil îşi roade umbra
de-a dreptul pe nisip: o zi - şi-a doua
sub el voi sta găsit în somn de ape“.

Am lăsat îndelung cuvîntul lui Mircea Ciobanu nu pentru a încerca să dezlegăm enigma acestui Ev, acoperit de referinţe biblice, dar pentru a cita versuri care sub îngheţul metaforei sobre - influenţa lui Ion Barbu de care s-a vorbit atît nu ni se pare determinantă - germinează semnificaţii majore.

10 iunie 1971

Formula care mi se părea a defini cel mai bine poezia lui Emil Botta aparţine lui Pompiliu Constantinescu: „un Hamlet

imaginativ corectat de un Pierrot sentimental“. Totul părea cuprins în ea: şi obsesia hamletiană a marilor întrebări şi o oarecare naivitate a sentimentelor şi camuflarea patetismului prin masca şi gesticulaţia scenei.

Dar iată că apariţia volumului de *Versuri*, cuprinzînd şi ciclul *Vineri* îndeamnă la o rectificare a termenilor. Nu atît de „corectare” se poate vorbi, cît de o „apărare”. „Spaime văd” - scrie Emil Botta într-un poem de *Vineri* - şi deodată ne amintim că ele au populat poezia lui Emil Botta dintru începuturi. Poza, declamaţia uneori iritantă, capa înfăşurată în jurul lumii cu un gest larg ne împiedica să vedem spaimele, înălţîndu-se ca un zid.

Credeam că sîntem în spectacol şi ne aflam, de fapt, în plin destin. S-ar putea ca raporturile dintre poetul Emil Botta şi actorul Emil Botta să fi fost mai complicate decît au părut. Prin versurile sale, Emil Botta a negat totdeauna o caracteristică esenţială a actorului ideal, vacuitatea. La limită, actorul ar trebui să nu aibă alt destin decît acela al rolurilor sale. Condiţia aceasta e rar îndeplinită, în fond un actor obişnuit îşi trăieşte viaţa, doar destinele şi le schimbă. Cum un destin e mai puţin curent decît o existenţă, antinomia n-are de ce să fie tragică. Numai că actorul Emil Botta, coborînd în el însuşi, n-a descoperit nici vidul absolut, nici o psihologie de viaţă cotidiană, vidul său era populat de esenţe. Din discreţie - o discreţie ce-l caracterizează pînă la obsesie -, dintr-o pudoare tot atît de exacerbată, el a dăruit acestor esenţe aspecte de rol şi le-a aruncat, costumate, pe propria lui scenă. După care n-a mai ştiut de ce să se apere mai întîi, de golul populat de esenţe dinăuntru, de golul ce, afară, îl înconjura? Prin subterfugiile metaforei, totul s-a transformat în gest de apărare.

Camus definea pe actor ca pe un „mim al efemerului”. La Emil Botta, actorul devine „un mim sublim, lovit de Erinii“. Ceea ce schimbă totul. Imediat ce intervin Eriniile, destinul este prezent. Emil Botta are destin şi este deci obligat să

mimeze absolutul şi nu efemerul. Scena e numai iluzia unei apărări („*Şi zidul părăsit să ne apere / pe noi cabotinii*“), dar în fond, de-a lungul tuturor rolurilor şi la umbra tuturor decorurilor Emil Botta nu joacă decît un singur destin: pe al său.

O relaţie atît de încordată între actor şi poet a dăruit versurilor lui Emil Botta încrîncenarea în poză de la începuturi şi, uneori, imaginile cele mai aprinse. Pe măsură însă ce această învrăjbire se uza, se şlefuia de obişnuinţă şi ani, spaimele, adevăratele, deveneau inevitabile. Şi Emil Botta pare că le primeşte altfel, cu o anumită cucernicie. Renunţînd la rictusul facil, i se întîmpla chiar să ajungă uneori la o totală simplitate, ca în acest poem pus sub semnul lui Eminescu:

„Odată şi odată
buciumul tău va suna.
Vieţile noastre,
ca fulguri, s-or cutremura.

Odată şi odată
umbră vom fi.
Vieţile noastre,
în stelele clare, s-or oglindi.

Şi nu ne ierta!
Cum nici noi nu iertăm greşiţilor noştri
după Cartea ta.
Şi ne mîntuieşte de cel rău
în numele Tatălui
al Fiului,
al Neamului tău".

După cum amintirea fratelui său, Dan Botta, îl aşează sub aceeaşi zodie privilegiată a limpezimii:

„E ora cînd răsare
fratele meu.
Auzi chemarea pădurii:
Vai, cum strigă,
îl strigă mereu.

Şi luna de sus, prea frumoasă,
stă zugrăvită de vis.
Fratele meu poartă cerul pe umeri
şi un oracol în cer stă scris.

Mîna sfioasă caută steaua,
Mîna sfioasă de frate iubit.
Moarteo cu dinţi de chinină,
Moarteo, mă iartă:
de ce l-ai lovit?

Cerbii cu glasuri de om
îşi clătesc arătarea în ape
mereu, tot mereu
este de o înflăcărată paloare,
oh, fratele meu".

Mai se poate vorbi la Emil Botta, de lumea ca spectacol? Pînă şi protecţia iniţială a decorului, cosmosul privit ca un decor, l-a înşelat. Nu a existat de fapt niciodată vreun refugiu, în pădurile lui Emil Botta toate mierlele plîngeau, copacii se transformau în tot atîtea fantasme, vedeniile îl pîndeau la tot pasul. „Şcolarul durerii” n-a ieşit niciodată de pe băncile şcolii şi, din anotimp în anotimp, April a fost, din ce în ce mai învolburat. Dar pe măsură ce actorul eşua izbînda trecea de partea poetului.

17 iunie 1971

Nu ştim ce am putea adăuga la pertinentul articol pe care Adrian Marino l-a consacrat în *România Literară* „Absenţilor” lui Augustin Buzura. Tot ce distinge *Absenţii* de alte cărţi la modă este subliniat de Adrian Marino: trăirea nedespărţită de scriere, sinceritatea, necesitatea spusului, absenţa artificiului literar, lipsa carierismului ce lasă urme în operă, dimpotrivă: o cinste elementară, „rurală”, cum e definită în roman, o cinste binevenită pe un tărîm al literelor deseori pradă epidemiilor succesului cu orice preţ. Există în *Absenţii* o notă de autenticitate care convinge imediat şi dacă autorul, hipersensibilizat de îmbolnăvirea anumitor cuvinte prin întrebuinţarea lor sistematic incorectă n-ar detesta acest cuvînt „ce se poartă prea mult” (e vorba de cuvîntul „curaj“), am spune un curaj profund care-l deosebeşte de alte celebrităţi ale zilei din literele româneşti. Regăsim, odată cu *Absenţii*, aceeaşi impresie de adevăr pe care, la timpul apariţiei lor, ne-au lăsat-o *Moromeţii* sau *Intrusul* lui Marin Preda, „*F*“ de D. R. Popescu, sau primele poeme şi piesele de teatru ale lui Marin Sorescu. Că genurile sau procedeele literare sînt diferite, n-are mare însemnătate. De altminteri se abuzează în critica românească actuală de astfel de catalogări. Augustin Buzura a fost comparat cu autorii noului roman francez (presupunem numai din pricina trecerii de la persoana I la a III-a), situare absolut neconvingătoare, revolta personagiului său a fost comparată cu *L’Etranger* al lui Camus (probabil numai pentru că orice revoltă trebuie neapărat să se refere la acest exemplu, acum clasic), dar absurditatea generală a existenţei la Camus n-are nimic de a face cu absurditatea reală, dată, explicabilă din motive precis sociologice a lumii descrisă de Buzura. Nu numai calitatea revoltei diferă (ea atingînd la Camus un prag de Reîntoarcere al indiferenţei şi menţinîndu-se la Buzura în continua ei ardere), dar şi obiectul acestei revolte.

Meursault se comportă ca şi cum faptul însuşi de *a fi în lume* ar fi intolerabil, pe cînd pentru eroul lui Buzura nu este insuportabil decît de a fi într-o *anumită lume*. S-ar spune că diferiţii cronicari din România, obsedaţi de climatul de altădată, în care referinţele la literatura occidentală nu erau îngăduite, au dobîndit un fel de manie a comparaţiei cu orice preţ, cu atît mai variată cu cît nu e la obiect. Ce sens ar avea, altfel, referirea de pildă la Beckett? Numai pentru că un om se tîrăşte la un moment dat în noroi? Nu există descompunere în romanul lui Buzura ci, dimpotrivă, îndîrjire împotriva ameninţării cu moartea psihică, îndîrjire pe care personagiul, într-o excepţională tensiune a luciditătii, o menţine de-a lungul aparentului haos în care a intrat. Iar dacă o comparaţie ar fi cu adevărat necesară, dar nu este, tot aceea cu romanul românesc interbelic s-ar justifica. Camil Petrescu nu poate să nu fie amintit ori de cîte ori luciditatea se înfierbîntă de propria ei febră. Bineînţeles, Augustin Buzura este contemporan cu literatura vremii lui dar nu-i împărtăşeşte toate modele. Personagiile sale sînt construite pe date biografice precise, naraţiunea rezistă, analiza nu se rezumă la „tropismele” unei Nathalie Sarraute, ci face apel mereu şi la stările conştiente, diurnul nu este suspectat, psihologia îşi menţine toate drepturile, de la cele mai clasice pînă la cele mai moderne. Iar lectura nu este dificilă, cum s-a spus atît de mult, ci doar îngreunată, în ciuda evidentei voinţe de construcţie, de unele neîndemnări în dominarea materialului. Dată fiind însă calitatea cărţii, extrema ei tensiune, ea nu este prea ameninţată de aceste cîteva momente de ezitare ca şi de altele, mai numeroase, de scriere prea comună. (Cum se explică de pildă la un scriitor atît de atent cu depistarea clişeelor mintale şi lingvistice, revenirea obsesivă a unui termen ca „respectiv” întrebuinţat defectuos în loc de „acest-aceasta” de atîtea condeie mediocre din gazetăria noastră?). Nu e un reproş

„calofilic”, o asemenea proză de sondaj n-are nevoie să fie frumoasă, s-ar cere însă transparentă, dezbărată de locurile comune ale limbajului, care nu merg decît în dialog sau în imprecaţiile exasperate ale personagiului, dar nu şi în descrierea treptatei lui răstigniri de o seară. O seară care oglindeşte o întreagă existenţă.

Am spus răstignire şi cuvîntul nu e întîmplător. Imaginea răstignirii există la propriu în roman. Personagiul principal, medicul psihiatru, face gestul răstignirii pe uşa care-l desparte de o cameră vecină din care îi sosesc confesiunile vehemente şi urlate ale unui profesor pensionar. Dublul său. Mai precis, prefigurarea sa. Nemaiputînd suporta imaginea a ceea ce va să devină, eroul (pentru că are toate datele unui erou pe măsura tragediei stîlcite pe care o trăieşte) se răstigneşte, cuvintele auzite de alături fiind cuiele acestei cruci imaginare.

În discuţiile şi cronicile publicate despre *Absenţii* în România n-am văzut relevîndu-se un episod ce ni se pare central şi care credem că stă la temelia cărţii: remarcabila scenă de vrăjitorie în care un copil - eroul pe cînd era copil - pune să fiarbă la răscruce de drumuri o pisică într-o oală pentru că i se spusese că numai astfel, învingînd frica, va deveni odată puternic, capabil să facă ce vrea şi nu numai ce trebuie. Scăpat deci de blestemul necesităţii sub care trăise tatăl său, biet muncitor, care tăcea supus la apostrofările oricui şi nu exista pentru el, copil, ca forţă, ca protecţie. Din acest regn al fricii, sub teroarea căruia crescuse, al laşităţii adaptabile, al supunerii faţă de necesitatea socială, vrea să scape Copilul şi de aceea pune la fiert pisica în miezul unei nopţi fără lună. Pentru a deveni liber. Dorinţa lui de forţă nu ţine de o răsturnare a rolurilor. El nu tinde să fie, la rîndul lui un om căruia alţii să se supună, ci doar să iasă dintr-o lume în care există această lege a supunerii, a forţei şi a oropsirii. Şi dorinţa acestei liberări este atît de puternică încît adultul de azi, medicul

psihiatru de azi, ţine încă prin biblioteca lui osul uscat de pisică care-i aminteşte de noaptea în care a hotărît să rişte orice pentru a putea, peste puţină vreme, să facă „absolut ce vrea”. Or, nu s-a întîmplat aşa; iar spovedania bătrînului pensionar care străbate din cameră de alături, aceasta îi aminteşte: că regnul necesităţii abjecte nu s-a încheiat ci, dimpotrivă, se cască din nou pentru a-l primi. De aceea cuvintele pensionarului, ca de pildă „adaptabilă, lumea trece pe lîngă mine” sau „greşeala mea fundamentală a fost că n-am minţit”, îl răstignesc. Pentru că îi aparţin în aşa măsură şi riscă să-i aparţină din ce în ce mai mult, încît, la un moment dat, viziunile, închipuirile bătrînului i se transmit în mod natural şi le duce mai departe ca acele scene de tortură evocate de pensionar şi prelungite imaginar de erou.

Pentru a pătrunde însă în această lume a eroului lui Buzura, să amintim, sumar, intriga. Un medic psihiatru, Mihai Bogdan, lucrează într-un institut de cercetări unde patronul lui, pretins savant de reputaţie internaţională, îi fură - acesta este termenul exact - lucrările pentru a se prezenta cu ele la congrese şi a-şi consolida renumele obţinut prin astfel de procedee. După un gest de revoltă, o palmă dată profesorului abuziv, eroul trebuie să se resemneze: va continua să lucreze în institut şi să se lase furat nu numai pentru a cîştiga o bucată de pîine dar, mai ales, pentru a putea să-şi continuie cercetările chiar fără a se bucura de rezultatul lor. Resemnarea nu este însă decît aparentă; eroul se află într-o stare de extremă tensiune şi în imposibilitatea de a alege. A alege ce? Are un singur prieten, absent ca şi el din această cursă a compromisurilor, pe doctorul Nicolae. Asemănarea dintre ei îngăduie comunicarea şi, foarte important într-un astfel de univers turburat de „atîţia ochi de prisos”, această comunicare este fără riscuri. Pot să-şi spună orice, fără a se teme. Or, într-o zi la Institut, în cursul unei convorbiri cu

Nicolae, eroul are, pentru prima oară, impresia că trebuie să fie precaut faţă de el. Pleacă acasă, ia pe drum un somnifer, nu izbuteşte să adoarmă de-a binelea odată ajuns în camera lui sinistră, alături un pensionar vociferează şi toate confesiunile lui trec prin zidul subţire şi uşa care desparte cele două încăperi. Afară plouă, între adormire, exasperare şi trezie, eroul se frămîntă, reconstituind aparent haotic, dar în fapt cu ordinea mai profundă a stărilor-limită, sensul unei existenţe, a sa, într-o lume dată.

Rădăcinile acestei lumi sînt cufundate în vechea frică. Eroul a crescut sub imperiul fricii, şi-o aminteşte de cînd se ştie. O serie de imagini, unele foarte clare, altele enigmatice, se leagă de această teamă care, conjugată la trecut, n-a rămas mai puţin tăinuită în fiinţă. Închisoarea sau tortura nu aparţin ca trecut nici eroului, nici pensionarului din camera alăturată, ele nu însoţesc mai puţin, pe plan imaginar, ca un ecran al amintirii posibilului, spovedaniile pensionarului şi halucinaţiile eroului.

O lume peste care plouă. Nu numai, cum s-a scris, pentru a izola şi mai mult pe erou, ci şi pentru că lumea aceasta e umedă de minciuni, cu orizontul jos, fără ieşire. Plouă cu cuvinte bolnave.

Cum mai este această lume? Ea aparţine doar „adaptaţilor”. În această adaptare, criteriul de valoare nu funcţionează. Un altul are curs. Vechimea ca „gurist”, după o expresie din carte. Sau mai precis: mediocritatea. „Nu eram umbrit - spune eroul -, nu mă deranjau marii copaci, respectabilii copaci, ci tulpinele mediocre, hibride”. Tulpinele tenace. Mediocrii şi carieriştii. Cel mai tipic dintre ei, un doctor Bălan, carierist de anvergură pregătindu-se să ia locul profesorului imoral care, el însuşi, luase locul vechiului profesor, cu adevărat savant, Bălan este astfel înfăţişat: „fără cultură, spoit cu tot felul de stanioluri, necruţător, pus pe acumulări, o inteligenţă practică deosebită”. Un singur termen e poate întrebuinţat

aproximativ în această caracterizare: inteligenţă. Nu o dată s-a stabilit între inteligenţă şi deşteptăciune o diferenţă care i-ar putea sluji lui Buzura tocmai în acest roman. Speculativă pură, dezinteresată, inteligenţa e la largul ei în domeniul ideilor, dar poate fi ineficace pe planul practic... Deşteptăciunea, în schimb, asigură adaptabilitatea. Şi deşteptăciunea ni se pare a fi tocmai caracteristica acestor adaptabili care mişună în romanul lui Buzura şi despre care scrie: „mediocri, înrăiţi în mediocritate, ei combat totuşi cu încăpăţînare pentru nu ştiu ce idei. Deoarece s-au ataşat de ideile cele mai simple cu putinţă, imediat accesibile lor, deci cele mai rudimentare, valabile doar cînd dispun de aplicabilitatea lor imediată". Mediocrii aceştia cu „inteligenţă practică" adică fără inteligenţă ci doar cu deşteptăciune, au şi argumente. Spun: „Cînd vrei să mănînc bine? La o sută de ani?" Sau, contraatacînd, atunci cînd li se vorbeşte de ştiinţă pură, de idei, de cinste: „Ai avut note mici la biologie! Ai lipsit la cursul de adaptare".

Înconjurat de aceşti mediocrii poleiţi cu vorbe mari - ei au îmbolnăvit cuvintele şi din pricina zelului lor nu se mai poate comunica -, eroul n-avea decît un singur prieten, am spus-o, pe Nicolae. După cele două ore de insomnie, la sfîrşitul cărţii, eroul deschide uşa la care sună în sfîrşit cineva. E Nicolae. Şi odată cu el, confirmarea presimţirii de la începutul cărţii: prietenul lui, Nicolae, e pe cale de a ceda, de a deveni „lichea", de a se alia cu un mediocru împotriva altuia, de a încerca să se adapteze. Eroul va rămîne singur, închis în ploaia şi noroiul care-l înconjoară. Oricum, nu există soluţie. Să iasă din acest Institut pentru a intra într-altul, nu se poate. Din acest burg pentru a pleca într-altul, nu se poate. Din această ploaie, din această mizerie pentru a pătrunde aiurea, nu se poate. Nu există aiurea.

Augustin Buzura ne înştiinţează, într-o notă liminară, că are cel mai deosebit respect pentru profesia care a fost

atribuită unor personaje numai din comoditate şi că orice asemănare cu o instituţie de acest fel contemporană este pur întîmplătoare. Cu toată banalitatea formulei, care în general acoperă contrariul a ceea ce pretinde să afirme, de ce să nu-l credem? Nu putem oare muta foarte uşor acest Institut în filozofie, de pildă? În cinematograf? În unele sectoare ale literaturii? Oriunde, cu condiţia să existe mulţi, foarte mulţi carierişti, o gloată de adaptabili şi exact de ceea ce nu se duce lipsă în clipa de faţă.

Mai rar, infinit mai rar, dăm însă de Absenţi. Retraşi, prin camere dizgraţioase, cu bani doar de ţigări prin buzunar, dar cu o „cinste rurală“ de care nu se pot dezbăra şi care îi face să presimtă că această lume nu este cea mai bună cu putinţă. Şi care, fiecare acolo unde se află, în psihiatrie, în literatură, în cinematograf, în muzică sau în domeniile mai mărunte unde i-a aruncat soarta, continuă să creadă că valoarea reală trebuie să redevină singurul criteriu cu putinţă. Datorită tuturor acestor Absenţi o lume mai poate totuşi aştepta să existe.

24 iunie 1971

„Am fost o fire cîntătoare” ne înştiinţează Camil Baltazar într-un volum de versuri intitulat *Mi-i dragă faţa omenească*. Mărturisesc că aproape îl uitasem. Sînt poeţi care se înalţă mai mult din generozitatea unui critic decît prin propria lor statură. În ciuda unui ciclu de *Vecernii* de o bolnavă şi certă suavitate, a inventivităţii verbale ajungînd uneori la formulări originale, dar cele mai multe ori siluind limba, în ciuda unor momente de regăsire din *Întoarcerea poetului uneltele sale*, după afectările nefericite din *Cina cea de taină*, în ciuda deci a unor calităţi poetice care cuprindeau însă în miez propria lor posibilitate de negare, „firea cîntătoare“ a lui Camil Baltazar m-a lăsat totdeauna sceptică. Şi presupun că dacă într-o zi, în sfîrşit Istoriile

literare ale lui E. Lovinescu şi G. Călinescu vor fi reeditate, toată lumea se va mira văzînd cîte pagini au fost consacrate unui poet care nu merita decît puţine rînduri.

Mirarea aceasta va spori pentru acela care va dispune şi de acest volum, *Mi-i dragă faţa omenească*. E drept că încă de la *Tărîm Transcendent* preţiozitatea sterilă înecase vîna poetică, dar această preţiozitate de-abia acum se îmbină cu ridicolul. Vorbind despre rapsod, Camil Baltazar riscă, de pildă, astfel de versuri:

„Cine-i dă cosmica putere,
Bănuţii din fiere,
Azurul din mîl şi durere
Să-l transfere
În napoleoni de nenufar?“

Această operaţie de inedite alchimii nefiind probabil de ajuns, Camil Baltazar îşi mai simte, ca poet, şi o altă menire:

„De mi-i pana simţitoare foarte,
Iată, voi mărturisi deschis:
Imnul e pe viaţă şi pe moarte,
Iar simţirea credincios trimis,
Cald să işte, fără alt deschis,
Omului, iubitului de-aproape,
Lacrima din inimă şi vis
Să te-nchidă-n suflet şi sub pleoape”.

Pana aceasta foarte „simţitoare” nu e o noutate în poezia lui Camil Baltazar. Dintru începuturi, „frăţinătatea“, cum o numea el, ocupa în registrul său sufletesc un loc aparte. Atît de aparte încît, în timpul războiului, el devenea redacterul-şef al revistei *Gazeta Evreiască* menită să consfinţească un regim de numerus clausus pentru scriitori

evrei. Ceea ce nu întinează poate o valoare poetivă, dar aruncă discreditul asupra autenticităţii unor astfel de simţiri patetic exprimate care se năruie la prima încercare. „Frăţinătatea“ nu se extindea pentru Camil Baltazar şi asupra coreligionarilor săi.

Să închidem paranteza etică şi să revenim spre poet. Care, după Camil Baltazar, este atîtea lucruri laolaltă încît, pentru a pune puţină ordine, trebuie să enumerăm. E:

„crustă a tărîmului vulcanic“.

E:

„un lin ostrov de-ozon contemplativ,
care pătruns de suavităţi şi tainic,
are puternic fluxul eruptic”.

Mai e:

„o magmă într-o ardere frecventă
însingurat dar şi semenilor dedicat
Ducînd incandescenţa permanentă
În meteorice, fluidice simţiri”.

E, în sfîrşit, e mai ales, într-o stare de „vase comunicante” cu partidul, într-un întreg ciclu intitulat *Inima Partidului*, fără de care nu ne-am fi ocupat poate de el. Deoarece ridicolul unui poet - chiar dacă n-a fost pe vremuri major - e destul de întristător pentru a nu mai fi şi consemnat. În schimb, această „inimă a Partidului”, într-o vreme ca aceea prin care trecem, merită să fie reţinută şi comentată, privind o etică a tuturor.

Iată-l deci pe seraficul, inefabilul, luminosul, suavul poet de odinioară transformat în rapsod al Partidului. În versuri

care uită - sistematic - să se ferească de burlesc. Mai întîi a fost întîlnirea:

„Tot năzuind spre ideal, să isc
Torent în fluidul lied,
Făgaşul către neatinsul pisc,
Te-am cunoscut, iubit Partid”.

După acest prim contact pe piscuri, tovărăşia devine neîntreruptă:

„De-atunci în promontoriul tău mă mişc,
Osie roşie de stea:
Rîvnit obelisc,
solarul tău disc,
Trece prin inima mea
Şi-n climatul ozonic, pur,
Osia inimii tale, jur împrejur.
O simt pulsind,
Pisc şi povaţă
Oamenilor dînd
Raţiune de viaţă".

Pisc, disc, obelisc, ozon, osie şi promontoriu, vedem în ce termeni „înalţi “ se înfăptuieşte comunicarea între partid şi rapsodul său şi cît de ascuţite sînt aceste raporturi ferice. Dar, obişnuindu-se cu această stare nouă, poetul devine mai familiar şi regăseşte cuvintele de toate zilele, cu toate că reuşeşte să presare, printre clişeele de rigoare, şi cîteva imagini mai „personale”.

„Sub steagul roşu românesc
palpită viile liante
dintre partid şi-a ta făptură.
Sînt vasele comunicante

Bătîndu-şi ritmica măsură
În rîndurile combatante.
Simţind intima lor sudură
Cu inima Partidului, înaltă,
Norodul cîntă laolaltă,
Dînd slavă cu asupra de măsură
Inimii care-n toate bate
şi toturora dă căldură".

E drept că trecerea de la preţiozitate la partinitate s-a săvîrşit după o convorbire cu Lenin care-a:

„... dăltuit, din bronz anume
O oază-a lumii în tumult,
Ornată de idei sublime"...

După ce a privit deci spre ceea ce el numeşte:

„leninistul cer
spuzind
Inima oamenilor, al lor gînd
Norodul înturnat către bolid".

Camil Baltazar pare a-şi fi descoperit adevărata lui natură. Nu era suav, cum afirma pe vremuri, nu tindea spre beatitudini luminoase, nu-şi afla pragul de sus în blăjinătate. Nu. Camil Baltazar era - sau a devenit - pur şi simplu optimist.

„De nu aş fi din fire optimist,
Nu aş privi cu ochii drept în soare
Lumina marelui ev comunist
N-aş fi al timpului acesta, floare".

Îl lăsăm deci încredinţat de această poziţie de floare pe care o ocupă în „evul comunist”. Ar mai rămîne de ştiut ce poziţie poate ocupa şi în evul poetic după astfel de trudnice rimări patetic certate cu limba.

Nemaiavînd nici elanul, nici scuza tinereţii, nici iluzia caracterului şi nici o voce autorizată care să-i transforme debuturile în certitudini neconfirmate de scurgerea timpului, îndeletnicindu-se cu un elogiu atît de tocit că de el se ruşinează pînă şi staliniştii de ieri, poetul-floare nu mai are dreptul într-o istorie a literaturii de azi decît la o rubrică a rebuturilor.

iulie 1971

Revenit de la Pekin, Nicolae Ceauşescu a lansat, la 7 şi 13 iulie o adevărată „revoluţie culturală” prin două texte uimitoare: *Propunerile de măsuri* prezentate Comitetului Executiv C.C. al P.C.R. pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid şi *Expunerea* la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative. Dacă primul text e redactat în frazeologia de partid, al doilea izbeşte prin sinceritatea evidentă şi un inimitabil ton personal. Dar amîndouă constituie un manifest declarat împotriva liberalizării, a competenţei profesionale, a intelectualilor. Nu sînt discursuri de circumstanţă, ci un program de măsuri care, dacă va fi aplicat întocmai, riscă să readucă România spre stalinismul integral.

În panica generală sînt totuşi cîţiva care se bucură. În sfîrşit, trebuie să-şi spună, în sfîrşit, a revenit vremea noastră! Fusesem măturaţi de un vînt nou (mai curînd un vînticel, destul de puternic totuşi pentru a arunca la pămînt fantomele care sîntem), de vîntul concurenţei pe plan estetic, uneori şi etic. Ne făcusem cu amărăciune cuibar în

pământ (cuibar comod şi îndestulat) şi aşteptasem. Nu se putea să nu revină vremea aceea de aur cînd era de ajuns să înşiri slogane ca să devii scriitor, să desenezi tractorişti ca să te transfromi în pictor, să compui marşuri şi tangouri cu partidul ca să fi trecut printre compozitori, să înveţi pe de rost cîteva formule-tip pentru a fi încadrat printre „culturali”. Era vremea noastră. Cea bună. Ceilalţi se ascundeau sau erau scoşi de sub văzul nostru, prin întuneric, închisori sau la vreun Canal. Ceilalţi, adică tot ce purta un nume mai înainte în cultură. Era loc pentru noi, şi numai pentru noi sub soare. E drept că se strecuraseră în rîndurile noastre - a celor învoiţi cu vemurile noi - şi nişte „foşti” ai talentului. Dar pentru a ne mima gesturile, răguşeala sloganului, non valoarea devenită criteriu absolut, erau nevoiţi să renunţe la acest talent. Se străduiau să ne semene. Îi costa mai mult pentru a ajunge la acelaşi rezultat. Aşa încît n-aveam de ce să-i invidiem. Renunţau să-şi arate cultura ca să nu ne jignească. Cîntau fals ca să nu ne dăm noi seama că există pe lume şi note adevărate pe portativ. Se făcuseră o apă şi-un pământ cu noi. Nu ne stinghereau. Era vremea cea bună. I se spunea stalinistă, dar nu ne prea păsa de titlu. S-ar fi putut numi oricum, tot nu eram convinşi. Am fi învăţat pe dinafară orice, numai să nu fie prea complicat. Şi nu era. Zeii de o parte: de lăudat. Duşmanii de alta: de atacat. Aveam listele. Ni se dădeau cuvintele să scriem. Lungimea frazei de respectat. Personagiile de creat: pozitiv, negativ. Uneori, mai intervenea o schimbare. Dar dacă eram înştiinţaţi la timp, nu era prea complicat. Riscuri mai existau, nu spunem nu. Şedinţele, denunţurile, turnătoriile. Regula era totuşi mereu aceeaşi: să fim de partea călăului. Şi eram.

Apoi a venit „liberalizarea“. Am răbdat nedreptatea cu greu dar am ştiut totuşi să aşteptăm. Din cînd în cînd ne-am ridicat din groapă, şi ne-am arătat colţii. Am întins curse tinerilor şi uneori i-am prins în capcana compromisului. Am

fi putut probabil şi altfel să le ştergem talentul, îndrăzneala cu care mijiseră pe ogorul altădată al nostru, dar ar fi fost mai lung.

Şi iată că deodată „propunerile de măsuri“ ne-au reînviat. Ne cheamă pe toţi înapoi. Să vină activiştii să activeze, proletcultiştii să proletculturalizeze, agitatorii să se pună pe agitaţie. Ne regăsim cuvintele toate: „munca politico-educativă de la om la om“, „producătorul de bunuri materiale, devotat trup şi suflet partidului” (nu ne înşelam, acesta este eroul pozitiv, pierdut demult!). Vigilenţa sporită, propaganda identificată culturii, combaterea şi a misticismului, şi a concepţiilor retrograde, şi a celor capitaliste, principialitatea, înaltul spirit de exigenţă partinică, abecedarul nostru magic, cel de toate zilele! Vor fi închise librăriile pentru trierea cărţilor „necorespunzătoare”, magazinele de discuri pentru a nu lăsa în vînzare decît marşurile „revoluţionare”. Va fi suprimată facultatea de filozofie nepartinică. Ce nevoie avem de filozofiile celorlalţi cînd avem pe a noastră? Se anunţă şi sporirea cenzurii şi stimularea creaţiei pe înţelesul tuturor - adică pe înţelesul nostru, că pe ceilalţi de ce i-am întreba, îi decretăm doar duşmani dacă nu le place. A revenit şi cuvîntul „eliminare”. Cît îi duceam lipsă. Vom elimina. Din toate domeniile: de la edituri, din radio, din cinematograf, de peste tot. Eliminăm şi talent, şi competenţă, şi cinste. Introducem minciuna integrală în toate şuruburile. Să se oprească din mers maşinăria aceasta nouă cu care n-avem ce să facem: cultura. Dărîmăm tot ce începuse să se înfiripe împotriva noastră, în ultimii ani. A revenit vremea noastră!“

Ni se pare într-adevăr că-i auzim. Sperăm totuşi ca bucuria foştilor activişti şi agitatori, mişunătorii de ieri în apele turburi ale unei propagande ce se dădea drept cultură, să fie dezamăgită. Nu e mai puţin adevărat că textele de bază le stau acum la îndemînă, semănînd ca două picături de

apă cu cele ale unui jdanovism fără nuanţe pe temeiul cărora riscă să fie anulat puţinul cît se adunase. Aveam cîteva cărţi, un film, două-trei spectacole, un început de şcoală muzicală, unele recuperări ale trecutului. Era într-adevăr excesiv? Odată mai mult trebuie lichidată o cultură ce se înfiripa laborios, vindecîndu-şi rănile neştiinţei, ale lacunei de cunoaştere, ale grabei de a cuprinde în cîţiva ani tot ce se săvîrşise aiurea? Sîntem într-adevăr blestemaţi să privim iarăşi şi iarăşi la ruinile Meşterului Manole?

Au şi apărut „adeziuni" de culturali care se declară gata să contribuie astfel la neantizarea ei. Primele pagini ale presei „literare", imediat după acest „eveniment", aduc aminte de maculatura uitată. Printre „aderenţi": Zaharia Stancu, Al. Philippide, Demostene Botez, Al. Andriţoiu, Aurel Baranga, I. Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, M. Petrovanu, Paul Georgescu, Eugen Barbu, Al. Căprariu, Pop Simion, Dina Cocea, Aurel Rău, Sică Alexandrescu, Al. Ivasiuc, Petre Popescu, Liviu Ciulei, C. Hagiu, Marietta Sadova, Sorana Coroamă, Emil Mînu, Aurel Dragoş Munteanu, Mihai Ungheanu etc... Vor mai semna şi alţii. Unii pe care-i aşteptăm. Unii care, poate, ne vor surprinde. Un necrolog al speranţelor. De lungimea acestui necrolog vor depinde şi şansele de punere integrală în practică a măsurilor neostaliniste. Adică, întreaga, marea neşansă a culturii româneşti. Şi, bineînţeles, nu numai a culturii.

Epilog deschis

M-am oprit deci la ţipătul pe care mi-l smulseseră - şi nu numai mie - Tezele din iulie. Ele au izbucnit într-adevăr ca o bombă, anunţînd - în ciuda denegărilor oficiale - o întoarcere spre stalinism. Ideologia trebuia, din nou, să se substitue competenţei, agitatorul profesionistului, literatura şi arta să redevină arme ale propagandei, într-un cuvînt, sub numele fardat de umanism socialist, vechiul realism

socialist risca să fie iarăşi singurul mod de expresie. Primele măsuri arată că „Tezele“ nu sînt vorbe în vînt. Sînt imediat interzise cărţi, sînt epurate programe de radio şi televiziune, turnee teatrale în străinătate sînt anulate, munca voluntară şi şedinţele politice se intensifică. Şi pe deasupra a toate, reapare tipul militantului obtuz, pe jumătate îngropat de liberalizare, ca *acel tovarăş Jinga care, la şedinţa de explicare a Tezelor, critica o piesă de D. R. Popescu pe care nici n-o văzuse* (Îngeri trişti) *ca fiind mistică (de fapt îngerii nu se aflau decît în titlu), pentru a propune propriul său ideal de clasicism și socialism:* Floare de cactus. *Sau ca stalinistul notoriu Aurel Mihale care, la prima şedinţă dintre Nicolae Ceauşescu şi scriitori, readuce la lumină întregul arsenal realist socialist cu atîta convingere încît stinghereşte pînă şi pe iniţiatorul Tezelor, prin excesul său de zel.*

Ce a urmat? Să încercăm un bilanţ al anului ce s-a scurs între iulie 1971 şi iulie 1972 (Conferinţa Naţională a Partidului). Un an fără îndoială decisiv deoarece au fost înregistrate, printre scriitori, şi mari speranţe, dar şi căderi spectaculare.

***

Anul acesta a văzut, mai întîi, apărînd un tip de scriitor pînă atunci inedit în România. Acela care, ca în Rusia, văzîndu-se interzis la el acasă, nu se resemnează şi-şi trimite cărţile spre publicare în Occident. E vorba de Paul Goma şi odiseii lui trebuie să-i consacru un capitol aparte.

Închis pentru a fi citit la un seminar un text incendiar în clipa revoluţiei maghiare, Paul Goma se iveşte tardiv în viaţa literară bucureşteană, şi nu prea este luat în seamă în ciuda unui premiu literar în 1966. Scurte fragmente din romanele sale apar prin reviste, sfîrşeşte prin a deveni redactor la România Literară, *dar cine poate presimţi că*

romanele pe care le-a depus la edituri, şi care aşteaptă mereu viza cenzurii, vor face din el scriitor al cărui renume va depăşi cu adevărat graniţele României?

Cînd trupele sovietice invadează Cehoslovacia şi cînd Nicolae Ceauşescu devine, pentru cîteva zile, aproape popular, din pricina îndîrjirii cu care se opune, preventiv, unei invazii similare a României, Paul Goma, ca şi alţi scriitori tineri de atunci, se înscrie în partid, nu pentru că a uitat de crimele stalinismului, ci tocmai, pentru a le reaminti, pentru a face orice întoarcere înapoi imposibilă. Romanul său Ostinato, *depus la editura* Cartea Românească, *o dovedeşte. Cenzurarea romanului vine de sus (de la Dumitru Popescu însuşi care însă recunoaşte că nu l-a citit) şi pare fără apel. A fost de ajuns o intrigă a lui Al. Ivasiuc (lectorul celui de-al doilea roman al lui Paul Goma,* Uşa*), pentru ca Paul Goma să devină nepublicabil în România. Al. Ivasiuc a pretins într-adevăr că personagiul „negativ" din* Uşa *nu e altcineva decît Elena Ceauşescu. Oricît de neverosimilă, o astfel de acuzaţie opreşte tipărirea literaturii lui Goma. Acolo unde alţi scriitori s-ar fi supus sau, ar fi continuat o luptă de hărţuială fără perspective cu Direcţia controlului presei şi tipăriturilor (titlul oficial al unei cenzuri ce evita să-şi spună pe nume, Paul Goma face un gest care va îndreptăţi ziarele occidentale să-l compare cu Soljeniţîn: trimite manuscrisul lui* Ostinato *în străinătate unde va şi apare, în toamna lui 1971, mai întîi în Germania, la Suhrkamp din Frankfurt pe Main, apoi în Franţa, la Gallimard (sub titlul* La Cellule des libérables).

Succesul în Germania este imediat sporit şi de reacţia delegaţiei oficiale româneşti la Tîrgul Cărţii de la Frankfurt care închide standul românesc pentru a protesta împotriva prezenţei pe rafturile editurii Suhrkamp a romanului lui Paul Goma. Prima ediţie se epuizează într-un timp record. Şi în Germania şi în Franţa critica este elogioasă.

Şi acum să ne întrebăm: nu este succesul lui Paul Goma, tipul însuşi de succes la care visează de ani de zile scriitorii români, şi pe care, pînă acum, numai Paul Goma l-a obţinut? Nu epuizează acest succes însăşi noţiunea de „prestigiu peste hotare“, aşa cum a fost abuziv vînturată în ţară, şi mai continuă să fie, fără a fi avut însă, pînă la acest caz, nici de cîte o acoperire reală? Şi nu ne poate sluji el drept dovadă a unei ipoteze pe care am avansat-o ori de cîte ori eram nevoiţi să răspundem, fie la mitologizarea oficială a prestigiului, fie la dezolarea scriitorilor români de a vedea că literatura română actuală, în ciuda valorii ei, nu se bucură în străinătate de nici un ecou? Am afirmat adesea şi o vom repeta şi acum, că în condiţiile de aglomerare a cărţilor pe piaţa occidentală, numai calitatea estetică medie nu poate asigura unei cărţi o putere de circulaţie maximă. Constatam că, ori de cîte ori o literatură din Est, închisă într-o limbă neuniversală, a atras asupra ei atenţia Occidentului, a fost din motive care ţin de o etică a scriitorului, mai mult decît de o estetică a operei. Literatura maghiară a fost tradusă masiv, după revoluţia de la Budapesta, cea poloneză, după evenimentele de la Poznam, cărţile cehe şi slovace, după Primăvara de la Praga. Nu pentru că editorii, criticii, intelectualii de aici ar fi sistematic anticomunişti - dimpotrivă - ci pentru că scriitorul din Răsărit, care şi-a recuperat statutul de scriitor printr-un gest de revoltă, devenea un scriitor demn de crezare, autentifica, prin experienţa lui limită, opera. În anumite situaţii istorice, ca aceea a Răsăritului ultimului sfert de veac, neconformismul etic reprezintă pragul liminar care trebuie trecut pentru a se pătrunde din nou în estetic. Că e just sau nu să fie aşa, e o problemă de care nu ne vom ocupa acum; constatăm doar o stare de lucruri care a stat în drumul adevăratei răspîndiri a literaturii române contemporane în lume.

Paul Goma cu Ostinato este prima mare izbîndă românească din acest punct de vedere, şi n-ar fi exclus ca succesul să se răsfrîngă şi asupra unora dintre confraţii săi, făcînd publicul străin mai permeabil la valorile romaneşti. Dar pînă în clipa în care scriitorii români vor avea să-i mulţumească lui Paul Goma - moment poate nu atît de îndepărtat - paradoxal, cenzura din România a asigurat răsunetul lui Ostinato *în străinătate. Nelăsînd să apară romanul, aşa cum fusese prevăzut, la Bucureşti, cenzorii speriaţi au creat condiţiile primului succes românesc în străinătate.*

Numai condiţiile bineînţeles, iar nu şi succesul. Dacă cenzura şi scandalul n-ar fi avut drept obiect decît un roman oarecare, s-ar fi produs o vîlvă fără urmări. Cum însă Ostinato *este o realizare estetică, succesul prinde rădăcini în autenticitatea experienţei, în calitatea omului, în talentul autorului şi, în sfîrşit, în contemporaneitatea limbajului său.*

Mărturisesc că înainte de a deschide versiunea românească a romanului, aveam unele aprehensiuni. Curajul lui Paul Goma nu-i va ţine loc şi de talent? Adevărul în sfîrşit rostit, asupra unei experienţe capitale, închisoarea, adevărul acesta nu va face scuzabilă lipsa, poate, de realizare estetică?

De la primele pagini, şi apoi, fără ezitare, în ciuda cîtorva repetiţii sau lungimi, pînă la sfîrşitul manuscrisului, am înţeles, cu recunoştinţă, că nu mă aflam nu numai în faţa primului roman adevărat asupra anilor de stalinism din România, dar şi în faţa primei mărturii din închisorile Răsăritului, ce se slujea de o scriitură cu totul modernă. Tehnicile cele mai avansate sînt puse de data aceasta în slujba semnificaţiei, în loc s-o refuze, cum face în general noul roman francez. Ambiţia realizată a lui Paul Goma o putem afla descrisă în cele cîteva pagini în care se străduieşte să explice unui codeţinut, pictorului Oscar, teoria lui muzicală. În această pledoarie pentru opera

deschisă, în refuzul de a desena contururile, dăruind ascultătorului doar acordurile, punctele de rezonanţă, pe care să poată improviza, în anularea desfăşurării şi în cerinţa ca succesiunea să fie prefăcută în simultaneitate, găsim cheia întregii construcţii a romanului.

Ilarie Langa se află într-o celulă, cu mai mulţi deţinuţi, în care evenimentele nu se succed ci sînt simultane. Mai precis, între prezentul celulei, trecutul înspre care un cuvînt, o exclamaţie, un gest al unui deţinut, îl aruncă pe erou, şi viitorul visat, pe care acest trecut şi acest prezent se proiectează mereu, trecerea este neîncetată, singurele teme, sau leit-motive, fiind constituite de obsesii: obsesiile generale ale închisorii, obsesiile personale ale eroului. Obsesia este în Ostinato *singura punctuaţie care-ţi permite să te regăseşti, să pui ordine, să reconstitui, să fii coautor. Şi dacă am ţinut să insist, dintru început, asupra izbînzii majore pe plan estetic, este pentru a sublinia că nu numai curajul politic face din* Ostinato *o carte importantă şi că nu numai în descrierea faptului brut stă valoarea ei. Mărturie desigur, dar şi literatură, şi încă de cea mai exigentă calitate.*

Înainte de a desluşi marile teme-obsesii ale romanului lui Paul Goma, Ostinato*, în cît mai puţine cuvinte, subiectul cărţii. Eroul, Ilarie Langa, pentru a-şi scăpa mama de suferinţele atroce ale unui cancer nevindecabil, o ucide cu o injecţie. Este condamnat şi ispăşeşte la drept comun, cu o scurtă paranteză, după revoluţia maghiară, cînd este transferat la politici, unde se încerca, fără rezultat, implicarea lui în manifestaţia studenţească pregătită la Bucureşti, cu prilejul revoluţiei maghiare. I se spune c-ar fi putut să participe la această manifestaţie, dacă în clipa aceea n-ar fi fost deja închis.*

Romanul începe cînd Ilarie Langa se şi afla în camera de eliberare şi se încheie cu experienţa ratată a eliberării. Nu e numai un roman al închisorii, dar şi unul al imposibilităţii de

a nu fi închis. Acţiunea, amintirile, planurile de viitor, visările, toate se situează ca pe o imensă scară din care fiecare treaptă reprezintă o experienţă a spaţiului ferecat. Un univers cu uşi închise. Citäm:

„... şi bat în uşi închise, cine bate în uşi închise, cine bate, asta am făcut eu totdeauna, am bătut în uşi închise, cine-mi interzice, să-l văd eu pe ăla de-mi interzice să bat în uşe şi bat şi parcă mi-e frică, şi parca aş avea alături un cîine de pază, mi-e frică“.

Uşa închisă. Mai mult: uşa fără clanţă.

„Ne-au jefuit nu de clanţa adevărată, şi de aceea care ne place nouă să ştim că-i o clanţă, şi-i omeneşte să fie acolo, chiar mincinoasă, de nefolosit, dar să fie acolo ca o promisiune, treaba noastră dacă noi ne-o amînäm; ne priveşte, ne-o amînäm mereu ca să evităm şi eventuala poticnire - şi poate n-o să apucäm s-o folosim niciodată, dar asta ne priveşte pe noi, facem ce vrem cu clanţa noastră, pe care chiar nefolosind-o, sau tocmai pentru că n-o folosim, o facem mai adevărată, mai clanţă“.

O celulă de închisoare. Şi o uşă. Închisă. Fără clanţă. Asupra căreia privirea deţinutului se fixează atît de insistent încît parcă din nici un roman al închisorilor n-am auzit pînă acum atît de puternic bătăile în uşă.

„... să baţi în uşe să izbeşti uşa cu pumnii, cu picioarele, să spargi uşa, să intri prin uşe, să dobori uşa cu pieptul, cu fruntea, s-o coseşti, s-o despici cu umărul, s-o aşchii cu o lovitură de picior, să-ţi intre piciorul prin ea ca printr-un decor, s-o disloci cu spinarea, s-o faci ţăndări cu fruntea, s-o pătrunzi cu cotul... s-o îndepărtezi cu dosul mîinii, ca pe o creangă, s-o alungi cu palma ca pe o muscă, s-o împrăştii ca pe un fum, s-o refuzi în amintire şi s-o uiţi numaidecît... de cînd îmi aduc aminte aşa mă ştiu: bătînd în uşă“.

O treaptă a închiderii: celula. O alta: afară. Pentru că Ilarie Langa o ştie încă de cînd aşteaptă în celula de liberare,

afară libertatea e o amăgire, libertatea şi-a pierdut şi ea clanţa:

„Afară e soare, aer, vînt. Şi aceeaşi, aceeaşi spaimă care pîndeşte de dincolo de soare, de dincolo de vînt. Ori chiar din înăuntrul lor... Aşa are să fie totdeauna? Chiar după ce am să mă eliberez? Chiar după ce vor trece 3, 4, 10 ani? Aceeaşi spaimă?... Cumplită pedeapsă, libertatea să-ţi fie mai închisoare decît închisoarea... Sau nu. Altfel: libertatea să-mi fie pentru totdeauna ameninţată, să conţină - şi la vedere - viitoarea închisoare. Libertatea să nu fie decît... uvertura închisorii... Locul cel mai ferit, cel mai neprimejduit, e tocmai cel mai adînc, din inima primejdiei, acolo de unde nu mai ai unde coborî, acolo unde nu mai ai ce pierde“.

Odată afară, te vei izbi şi de altă închisoare: a incomunicabilităţii. Nimeni nu te va crede, nimănui nu-i vei putea transmite experienţa închisorii trăite. O ştie foarte bine un alt personagiu al romanului, ţiganul Guliman, care-l sfătuieşte astfel pe Ilarie Laga:

„Cum păşeşti pe poartă, uită tot, trage cu buretele şi vîrăte în viaţa de-afară. Cînd n-oi mai putea, cînd oi simţi că trebuie neapărat să-ţi aduci aminte - că uneori plesneşti, pe onoarea mea -, du-te domnule într-o pădure, ori încuie-te în casă şi spune la copaci şi la pereţi ce şi cum. Oamenilor în nici un caz. Că nu te crede. Şi cum să te creadă frăţioare, dacă nu e de crezut?“

Între cele două închisori, o iluzie: femeia care-l aşteaptă pe deţinut. O figură mitologică a libertăţii şi obsesia dominantă a deţinuţilor. Se află în celulă că o fată bună, cuminte, credincioasă, îl aşteaptă pe Ilarie: „duduia Catinca“. Şi de atunci, această figură a speranţei aparţine tuturor. „Trăieşte pe undeva o femeie care aşteaptă... şi Doamne ce bune sînt basmele, undeva pe lume mai sînt şi femei care aşteaptă, mai este şi bine pe lumea asta, basme

desigur, dar basmele ţin de cald, ce ne-am face dacă ni s-ar lua şi ele?“

Atît de mult a tuturor devine Catinca, încît Ilarie Langa se simte dator să renunţe la ea. „Femeia ta? e şi a noastră, cea pentru care ne agăţăm de viaţa asta, cea pentru care trebuie să înotăm pînă la capăt, ca să ieşim; aşteptîndu-ne, scobeşte pe dinafară zidul cu aşteptarea ei, venindu-mi în întîmpinare... din primul an am renunţat la Catinca, fiindcă ea încetase să fie numai a mea, de cînd se aflase printre deţinuţi povestea cu aşteptatul... era bine aşa. La Judecata de Apoi; Ce bine ai făcut pe pămînt? Le-am dat-o pe Catinca oamenilor, Doamne. Dar fără o femeie-mit a lui, nu poate rămîne nici Ilarie. De fiecare dată cînd timpul povestirii se schimbă, o frază revine ca un leit-motiv, declanşînd întoarcerea în trecut, proiecţia în viitor sau evadarea în imposibil, iat-o: „Tu erai în faţa unei vitrine cu poşete, neapărat cu poşete, cînd eu ajungeam în dreptul tău, tu mă luai de braţ, fără să mă priveşti, neapărat fără să mă priveşti mă aşteptai“. „Tu“, nu mai poate fi Catinca, dăruită celorlalţi. În acest scenariu invariabil, Ilarie Langa încearcă toate femeile pe care le-a presimţit aproape, de la sora lui vitregă, Teodora, pînă la o studentă, Dina Floru, arestată în clipa Ungariei, şi care se află într-o celulă învecinată cu a lui. „Tu erai în faţa unei vitrine cu poşete, neapărat cu poşete...".

Iar cînd Ilarie Langa va fi eliberat, scenariul obsesiv nu se va putea transforma în realitate, şi între femeile real reîntîlnite - ca de pildă Catinca - şi cele proiectate pe această întîlnire, se introduce toată distanţa erorii.

Eliberarea - ratată ca experienţă - nu va fi şi ea decît o nouă şi ultimă treaptă a închiderii. Iar leit-motivul părţii a treia nu mai este scenariul cu poşeta ci următoarea frază: „Altfel, altfel trebuia, altfel ar fi trebuit...”.

Ceea ce însă Ilarie Langa a ratat, imposibilitatea de a se elibera cu adevărat şi de a comunica experienţa închiderii,

Paul Goma a izbîndit-o cum rar ne-a fost dat s-o vedem. Din atît de abundenta literatură asupra închisorilor - atît de abundentă încît defineşte un stil de epocă mai mult decît oricare curent literar - Ostinato *ni se pare că transmite poate cel mai obsesiv prezenţa fizică a închiderii. Niciunde, uşile n-au fost mai fără clanţă, şi chiar deschiderea lor, aparent miraculoasă, nu s-a dovedit mai iluzorie ca în* Ostinato.

O altă obsesie, tot atît de importantă, dacă nu în arhitectura romanului cel puţin în semnificaţia lui, am numi-o „datoria memoriei". Şi e bineînţeles vorba de mai mult decît de o temă literară, din această datorie a fost probabil scris şi romanul. Pentru ca un anumit timp trăit, suferit, să nu rămînă un timp fără martori. Citäm: „Puşcăriaşul uneori iartă, dar nu uită; chiar dacă pentru o vreme nu-şi mai aminteşte faptele, rămîne mîlul lor, prin care vor trebui să treacă, filtrate şi molipsite, toate bucuriile şi celelalte de după".

Această memorie necesară este amintită şi de ţiganul Guliman: „... deţinutul nu are voie să uite, ce-aţi mai vrea voi să uităm - uită, dom'ne, ce te costă, a trecut, gata, o fi trecut, dar, vezi matale, nu am dreptul să uit".

„Ce-aţi mai vrea voi să uităm". Voi, care voi? Toţi aceia care au împilat, oropsit, schingiuit, omorît, şi care acum ar dori să scape de răspundere. Descriind pe unul dintre ei, Zori, care, imediat după înscăunarea comunismului, tăia şi spînzura în comuna lui, Ilarie Langa spune:

„Voi ăştia sînteţi destul de proşti pe de o parte, pe de alta suficient de şmecheri, vorbesc de şmecheria prostului, ca să ajungeţi pînă la a vă cîntări faptele cu un alt cîntar decît al vostru. Vorba doctorului, dă-i prostului putere, că-ţi arată el. Pentru că e de două ori prost: întîi, pentru că se pomeneşte dintr-o dată scos din condiţia lui de prost, şi înălţat, nu pe aceeaşi treaptă cu ceilalţi oameni (pe care el

îi dispreţuise, îi invidiase, îi urîse, fiindcă îşi închipuia că, de fapt, oamenii îl urăsc pe el, şi numai ura lor îl ţine acolo, la fund, ci deasupra lor, cu parul - însemnul puterii. În al doilea rînd e periculos pentru că, de ochii lumii - aşa crede el - puterea emană de undeva, de sus, el nefiind decît instrumentul ei. Dar prostul fiind şi şmecher îşi spune că puterea de la el porneşte, iar acel ceva de sus n-are altă treabă decît să răspundă, să dea seama atunci cînd purtătorul parului loveşte prea tare, ori alături, ori, în prostia lui, lasă urme. Aşa gîndeau cei de-alde Zori, mai mari sau mai mici, după cum era şi comuna, preşedinţi ori secretari, ori şa feri de securitate".

Un astfel de „şofer de securitate", care chinuia uneori pînă la moarte pe deţinuţi, Dulăul, somat de Ilarie Langa să se explice, bîiguie: „Eram puţini, duşmanii acţiona, trebuia să-i dăm o ripostă. Şi-apăi planu... C-avem şi noi plan de operaţii, de trebuia să-l îndeplinim".

Evident că trase la răspundere, aceste foste „cadre de încredere" nu înţeleg, au impresia unei nedreptăţi supreme. Un director de închisoare, dintre cei cumpliţi, Voicu de la Gherla, moare de inactivitate cînd este pensionat. Alţii, pîndesc schimbarea de stil politic viitoare pentru a-şi putea din nou arăta colţii. Astfel în 1957, cînd eroul Ilarie Langa este dus la „politici", printre studenţii arestaţi după revoluţia maghiară dă de un paznic care mai întîi îi spune: „Cine îndrăzneşte să se atingă de noi: - și taie aerul". Apoi paznicul scoate o oglinjoară, l-o arată lui Langa, exclamînd: „Că uite care e tatăl nostru, mă". Ilarie priveşte:

„a întors oglinda cu cealaltă parte spre mine, între cele două foi de sticlă se afla, în culori portretul lui Stalin".

Şi paznicul se răsteşte din nou:

, Ce credeţi voi, că destindere, chestii, Geneva? Vă dăm noi Geneva! De-acu... jos mînuşile. Că pînă acu ne-am purtat cu mînuşi, dar voi v-aţi luat-o-n cap, aşa că ordin: Jos mînuşile!"

Fiecare în România a întîlnit odată un Zori, un Dulău, un Voicu, sau a auzit vorbindu-se despre ei, încît nu mai este nevoie să rezumăm lungile fragmente din Ostinato *ce le sînt consacrate, lor şi faptelor lor, lor şi prostiei lor, lor şi cruzimii lor. Fiecare s-a temut îndeajuns de un nou „Jos mînuşile" ca să n-avem nevoie să redăm întreaga scenă punînd verbele la trecut. E evident însă că aceste personagii n-au în romanul lui Paul Goma numai o va loare epică ci reprezintă acel neîncetat îndemn la memorie, pe care un alt personagiu din carte, tînărul scriitor Marian Cusa, arestat tot după evenimentele din Ungaria - pe atunci era student - îl exprimă astfel:*

„Nu-i vorba de dorinţa de răfuială, de răzbunare, mă gîndesc însă că alde Goiciu, alde Enoiu, Maromet, Albon sau Livescu, cel care m-a chinuit în Bărăgan, ăştia şi ceilalţi, ar trebui să-şi joace rolul pînă la capăt, fiindcă altfel nu se poate, nu e omeneşte să nu se poată, pentru că dacă au avut tăria sau slăbiciunea să tortureze, să ucidă, să aibă şi tăria sau slăbiciunea de a apare în faţa viitorului Nürnberg. Fiindcă acest Nürnberg va veni, şi nu neapărat ca să pedepsească - viitorii acuzaţi vor fi doar nişte pioni nenorociţi, nişte simboluri - eventuala lor moarte n-are cum să acopere tot răul făcut -, ci ca să amintească celorlalţi oameni, iar celor care nu ştiu să le spună ce s-a petrecut, ca să capete încredere că totul se plăteşte, că nimic nu rămîne nepedepsit, avem nevoie de certitudinea că răul nu e veşnic, că e doar un accident*".*

Memorie pentru tot ce s-a petrecut în spaţiul ţării în toţi aceşti ani, nu numai în rău, dar şi în bine. Chiar printre paznici şi gealaţi, sînt unele rare, foarte rare figuri ale omeniei, menţionate cu tot atîta insistenţă în Ostinato*. Şi se stăruie de-a lungul întregii cărţi că nu e vorba de o răzbunare, de răfuială, ci de un elementar simţ al dreptăţii în lume. Răul nu se poate permanentiza, fără ca lumea să-şi iasă din fire. Iar cînd ia forme extreme, răul, uneori, nici nu*

poate fi numit. Într-unul din dialogurile lui cu Dumnezeu, Ilarie Langa îl aude de pildă pe imaginarul său interlocutor oprindu-l atunci cînd era să pomenească despre groaznica experienţă de la Piteşti: „Taci. N-ai voie să vorbeşti despre... Nimeni n-are dreptul să vorbească despre ce a fost acolo. Numai ei. Iar ei tac. Despre Piteşti se tace!“

Îndemnul acesta înfiorat rămîne însă alături de linia generală a romanului, care nu este a tăcerii ci a spusului. Şi despre Piteşti s-a scris: D. Bacu i-a consacrat o întreagă carte în Franţa, şi se va mai scrie. Memoria ca şi dreptatea sînt unitare, nu poţi ştirbi o parte fără a clătina întregul. Să îndreptăm deci puţin fraza citată, şi să spunem că despre Piteşti nu se poate probabil face literatură ci doar depune mărturie, că ceea ce s-a petrecut acolo este o realitate care depăşeşte toate capacităţile ficţiunii şi îi anulează puterile. În acest sens, într-adevăr, Piteşti n-avea ce căuta într-o operă atît de construită estetic cum este Ostinato. *Dar al cărui sens profund nu este epuizat de categoria esteticului. Rădăcinile acestui sens le aflăm în datoria memoriei, fără de care o astfel de carte n-ar fi avut de ce să-fie scrisă.*

Analizînd temele esenţiale din Ostinato*, riscăm să lăsăm o impresie de uscăciune şi de abstract care nu defineşte în nici un fel substanţa epică reală şi densă a cărţii. De aceea, ne vom opri asupra unui personagiu al romanului, cel mai izbutit fără îndoială, ţiganul Guliman, care se confundă cu însăşi noţiunea de omenie. Autorul merge chiar mai departe şi vorbeşte despre el ca despre un sfînt. „La urma urmei - gîndeşte eroul romanului, Ilarie Langa - la urma urmei, Guliman e un sfînt, aşa cum îşi închipuie adolescenţii că trebuie să fie un sfînt: egal cu sine şi dezbărat de sine, cum erau doar mucenicii de la începuturile creştinismului, cu ceva mai puţin fiindcă nu e cu totul conştient de ceea ce face, dar mult mai mult, din aceeaşi pricină: el nu înfruntă moartea care, de oricîte chinuri ar fi însoţită, este mai*

scurtă decît o viaţă ca a lui, trăită pentru ceilalţi oameni". Ilarie Langa îşi promite chiar să scrie o carte pentru a povesti mucenicia lui Guliman, şi-i transmite această misiune lui Paul Goma care o execută în aşa fel încît îl introduce pe Guliman în galeria, marilor personagii literare. Dar cine e Guliman? Un ţigan frizer, am spus. Care îşi petrece jumătate din vreme în închisori „pe pricini mărunte şi furtişaguri, şi jumătate afară, ducînd la familii veşti despre cei închişi, şi minţindu-şi, la întoarcere, codeţinuţii care, prin el, sînt convinşi că toate femeile îi aşteaptă credincioase, că toţii copiii cresc frumos, şi că au şi ei de ce să îndure cu răbdare pînă le-o veni leatul să iasă. Sau cu limbajul lui „te aşteaptă cu credinţă, ţi-a luat costum negru, pantofi de lac, făcu şi cerere de graţiere". O singură dată, minciuna cea de toate zilele a lui Guliman, minciuna lui sfîntă ca omenia, care, o inspira, se adevereşte: o singură dată Guliman dă peste o femeie care îşi aşteaptă bărbatul cu credinţă, îi cumpărase haine şi depusese şi cererea de graţiere, şi data aceasta înseamnă sfîrşitul lui. Deoarece femeia credincioasă era tocmai nevasta unui fost şofer de securitate, Dulăul, torţionar notoriu.

Guliman spune: „Chestia cu costumu şi cu pantofii şi cu cererea... era aici, în creier la băiatu. Şi numai aici. Primo: io credeam că dau din mine şi cînd colo transport. Al doilea, admitem, pantofi şi cerere şi costum se-ntîmplă. Dar cum, domnule, după o viaţă de om, să dau de ele adevărate, nu la unu care merită, la un om, domnule, cu O mare, să dau de ele la unu ca Mihăilă. Pai, unde-i dreptatea-aia, Doamne, unde bărbosule, păi ia gîndeşte-te niţel şi la mine, Doamne..."

Şi cum Guliman nu poate trăi fără dreptatea cel puţin pe care o face el, cu acest accident tragic îşi încheie cariera de mesager între înăuntru şi afara.

Dar pînă atunci, prin el vorbeşte mereu în închisoare un fel de oracol al omeniei. Şi e fără îndoială una din marile

calităţi ale cărţii, că acest limbaj al omeniei nu iese dintr-o gură savantă, nobilă sau plină de mîndrie, ci din aceea stîlcită a unui biet Guliman, căruia nu i-au mai rămas mulţi „dinţi în gălăgie“, cum spune el însuşi; că bietul Guliman, zis Porumbelul, zis şi Pendulul, este pus să ne înveţe ce e binele şi răul în această lume de-a-ndoaselea. Pe legile acestei omeniri s-ar putea clădi însă o lume care să stea în picioare.

Iată ce crede Guliman despre libertate:

„Păi şi i-os om, domnule, nu numai fiindcă am arătare de om, că am gură, şi mîini, şi cap, sînt om fiindcă mă simt liber afară şi închis aici... Că omu-i născut să fie liber, domnule, şi dacă-i închis asta-i o întîmplare, auzi tu... Nu există domnule, om care să nu vrea libertatea!“

Iată indignîndu-se în faţa unui ucigaş:

„... cum să omori, măi frate? Cum sa faci ceva care nu se repară? Io, dacă fur, mă prinde şi-mi ia corpul delict, gata! Poa’ să-l dea înapoi, păgubaşului. Da’ ăl de ia viaţa altuia i-o mai poate da înapoi? Şi dacă se-ntîmplă, mă rog, de ţi se-ntunecă mintea, apoi să faci ce zicea rusoaica aia lui gagicu-so, să te duci în piaţa mate, să te pui în genunchi şi să te mărturiseşti la toţi şi-atunci şi toată viaţa”.

Indignat cînd aude că prin Belgia, doctorii s-ar fi pus în grevă:

„Păi un doctor bă, trebuie să fie ca un preot, cum or fi fost ăia pe la începuturi, doctorul e Cristosu ălora de suferă şi unde-ai mai văzut tu Cristos să se pună-n grevă!”

Guliman, demascînd un turnător în celulă:

„Păi ia să-l rugăm pe dom’ Ilarie să ne ţină o conferinţă... despre infernu ăluia, italianu, să te documentezi şi matale cum devine cu chestia. Că-n iad e mai multe d-ales, în fine, secsii, după articol, ca la noi la pîrnaie... Şi e una acolo, la fundeni de tot, o neagră, pentru turnători, nenicule, şi e acolo o tinetă cît curtea a doua, plină ochi şi-acolo vă bagă pe voi ciripitorii“.

Privind pe un deţinut cum înghite hămesit, Guliman vorbeşte despre degradarea la care te poate duce foamea: „Vizionez la matale cum te furajezi... E un soare pe lumea asta, e fluturi, flori, femei mişto... mai o convorbire cu un pretenar despre una, despre alta... O iei aşa, de nebun, peste arătură, şi ţîr greieru, liu-liu-liu-liu-liu ciocîrlia, de o face şi, Grigoraş Dinicu... După aia te laşi de o umbră, bei o ţigară de tutun, pe spate, cu ochii în sus, şi trece norii şi fiecare-i ceva... un taur, o pălărie, o maşină - ca la broşură... Şi cînd astea-s acolo, că natura nu moare, n-are voie... Matale bagi şi bagi la hălimos, şi ai mai introduce ’j’dă gamele de-ai avea... Că la matale nu lucrează foamea, ascultă-mă pe mine, lucrează frica de foame..."

Mai rămîne să rectific tabloul. Să nu-l vedeţi pe Guliman, în mijlocul unei celule, moralizînd, mereu, fie chiar cu haz. Din celula aceasta, eroul, Ilarie Langa, e mai mult absent cu gîndul decît prezent, şi ea îi slujeşte ca un continuu contrapunct pentru ce a fost şi ceea ce va fi. Aşa încît şi Guliman cu întrega sa aristocraţie a omeniei survine fulgurant în universul halucinant al spaţiului ferecat, ca pentru a pune din cînd în cînd lumea din nou cu capul în sus, a o face să semene cu ce ar trebui să fie.

Dacă omenia vorbeşte în romanul Ostinato *prin gura unui personaj mărunt ca Guliman, Paul Goma pare să-şi fi ales pentru rolul scriitorului un personagiu mai ambiguu, pe Marian. De fapt, ambiguu, Marian nu este în sine. Dimpotrivă, el pare chiar construit oarecum clasic din punct de vedere al opoziţiei unui scriitor faţă de stalinism. Marian Cusa este fiul unui demnitar al partidului, care sfîrşeşte prin a fi executat pentru deviaţie politică şi numai post-mortem reabilitat. Născut dintr-un tată de stînga, ce trecuse şi pe la Doftana, Marian are deci posibilităţi de a cunoaşte pe Marx mai bine decît întreaga catedră de marxism reunită, şi să fie dezorientat de prăpastia dintre o teorie pe care a învăţat*

s-o respecte şi o punere în aplicare care-l uluieşte. Această dezorientare, transformată încetul cu încetul în indignare şi apoi în revoltă - Marian va încerca chiar să se sinucidă -, se oglindeşte şi într-o nouă versiune a legendei Marelui Inchizitor, în care, completînd pe Dostoievski, Marian stabileşte un fel de comparaţie vizibilă chiar dacă netotal mărturisită între stalinismul ce l-a deformat pe Marx, şi Inchizitorul care-l arde pe rug pe Iisus reîncarnat, în numele creştinismului. Arestat, tocmai pentru această legendă a Marelui Inchizitor, condamnat la 7 ani închisoare, plus 36 de luni de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, Marian iese din toate aceste încercări cu determinarea de a scrie şi cu o serie de întrebări răscolitoare asupra rolului scriitorului într-un astfel de regim. După cum spuneam, schema acestei evoluţii este atît de clasică încît Marian pare chiar singurul personagiu din Ostinato *oarecum schematic.*

De ce atunci l-am numit în acelaşi timp ambiguu?

Din pricina luminii în care îl prezintă însuşi autorul şi a ciudatului transfer căruia îl supune. Dată fiind personalitatea eroului principal, Ilarie Langa, totul ar fi lăsat să se presupună că el ar fi urmat să joace rolul viitorului scriitor care va mărturisi despre cele suferite. Or Ilarie Langa, ne înştiinţează în mai multe rînduri că nu va fi în stare să descrie experienţa prin care a trecut, încredinţînd parcă, într-o tacită delegaţie de puteri, acest rol lui Marian. Dar în acelaşi timp, prin dubiile exprimate de alt personagiu, de Catinca, sîntem înştiinţaţi că Marian nu e departe de o anumită „şarlatanie“. Prin acest termen, extrem peiorativ, şi pe care Catinca sfîrşeşte de altminteri prin a-l retrage, ea îi reproşează în fond lui Marian de a se autocenzura, de a nu exprima tot adevărul. „A publicat ceva?“, întreabă Catinca pe Ilarie, şi la răspunsul negativ al acestuia, adaugă: „atunci a scris ceva cu intenţia de a publica”. Ceea ce înseamnă pentru ea, că dacă te-ai obişnuit cu gîndul să ascunzi fie numai o infimă parte a

adevărului, pentru a trece de focurile cenzurii, trădezi vocaţia însăşi a scriitorului. De unde şi termenul de „şarlatanie”.

După această stranie punere în gardă, pare într-adevăr ciudat că tot lui Marian îi încredinţează autorul sarcina de a expune într-o lungă convorbire cu Ilarie Langa, după ce amîndoi au ieşit din închisoare, concepţia sa despre rolul scriitorului, şi că în cursul acestei convorbiri profesia de credinţă a lui Marian nu este departe de intransigenţa Catincăi. „Oh, intelectualul român!“, se indignează Marian, referindu-se la laşităţile succesive ale propriului său tată, care, ca orice proaspăt ajuns, „îşi temea scaunul“ şi nu îndrăznea, cum au ştiut s-o facă unii oameni simpli, să se ridice împotriva caricaturizării doctrinei în care crezuse: oh, intelectualul român! Şi de la intelectual în general, trece la scriitor îndeosebi. La început a fost cuvîntul, cum scrie în Biblie, şi cum îi aminteşte un alt personagiu prezent la convorbire, la început a fost cuvîntul şi cuvîntul nu trebuie necinstit. Marian, pentru care nu sîntem cu toţii decît creaţia cărţii, pentru care totul începe şi sfîrşeşte prin cuvînt, are despre literatură o viziune de o totală exigenţă. O rezumăm după una din intervenţiile sale în această convorbire ce se situează pe la sfîrşitul cărţii:

„Nu poţi, afirma Marian, nu poţi să slujeşti răul dacă într-adevăr eşti plin de har. E o incompatibilitate, în clipa cînd ai făcut aşa ceva, te negi, îţi negi menirea, te negi pe tine însuţi, în primul rînd ca artist, apoi ca om“.

Dar tot Marian, aducîndu-şi poate aminte de suspinul său de adineauri - oh, intelectualul român! - adaugă: „Din păcate au fost în vremea din urmă şi dintre cei chemaţi, dintre cei în măsură să se opună răului, aşa cum puteau, chiar tăcînd, protestînd astfel, şi care nu numai că n-au tăcut“...

Întrerupt de Ilarie, el nu-şi continuă fraza, dar o putem lesne completa cu toţii, numele celor „chemaţi”, care nu s-

au dovedit vrednici de un astfel de har, ci dimpotrivă, l-au arvunit, aflîndu-se pe buzele tuturor. Prin gura lui Marian este exprimată deci acea exigenţă atît de rară, dar, în acelaşi timp, de elementară a totalei concordanţe dintre o operă şi artistul care o făureşte care, dacă ar fi fost respectată, ar fi asigurat literaturii române o cu totul altă evoluţie decît aceea pe care a cunoscut-o. E însă, cum spuneam, ambiguu ca cel care face o astfel de profesiune de credinţă să fie în acelaşi timp şi cel suspectat de a nu putea să spună în scris tot adevărul, tocmai pentru că se pregăteşte să publice...

Poate că o astfel de ambiguitate păleşte dacă ne gîndim că în fond este ceea ce i s-a întîmplat şi autorului lui Ostinato. *La urma urmei, şi Paul Goma şi-a prezentat romanul unei edituri româneşti, şi numai orbirea unei cenzuri întemeiată pe principiul inerţiei a făcut din* Ostinato, *ceea ce nu era menit să fie, anume un roman clandestin.*

Dacă acest roman ar fi fost publicat în România, literatura română s-ar fi îmbogăţit cu o carte însemnată, iar regimul şi-ar fi îngăduit doar o înfierare a exceselor staliniste. Aşa însă, adevărurile conţinute în Ostinato *depăşesc critica unui moment istoric, dat fiind că cenzura a identificat şi starea actuală cu cea din trecut. Cenzura de la Bucureşti a dăruit romanului un adevăr mai integral încă decît acela spre care năzuia. Adică a adăugat unei cărţi de talent şi de curaj - incontestabil cea mai curajoasă ce-ar fi fost publicată în România - încărcătura sa explozivă pe care în condiţii normale, adică apărînd la Bucureşti, n-ar fi avut-o.*

Iar pe autor l-a asigurat împotriva acelei autocenzuri pe care, odată publicat, ar fi putut, asemenea lui Marian, şi în ciuda extremei sale exigenţe, s-o practice din ce în ce mai mult. Pentru că e probabil că această interzicere ce a transformat pe Paul Goma pentru publicul occidental într-un fel de Soljeniţîn român, şi alte reacţii oficiale (cum a fost închiderea standului românesc la Tîrgul de la Frankfurt),

care au contribuit la această reputaţie, n-au cum să nu radicalizeze viitoarele cărţi ale romancierului român. Cele întîmplate par a duce mai departe ambiguitatea situaţiei descrise în roman, rezolvînd-o în acelaşi timp. Drept care Marian avea dreptate, şi „viaţa“ se dovedeşte a fi, mai departe creaţia cărţii.

***

Dar Paul Goma nu este nici unicul autor, interzis în România şi nici singurul contestatar. L-am urmărit de multă vreme pe Dumitru Ţepeneag, nelipsit de la nici o manifestare de neconformism. Tezele din iulie - care l-au surprins în Occident - i-au fost un nou şi hotărîtor prilej de a-şi demonstra consecvenţa în atitudine. Articolele şi interviurile publicate de el în presa franceză şi americană asupra imposibilei întoarceri spre stalinism („imposibilă” deoarece scriitorii n-o vor tolera) nu aveau cum să nu, irite „forurile competente“ de la Bucureşti. Cu atît mai mult cu cît Dumitru Ţepeneag era determinat să se întoarcă în ţară în ciuda intimidărilor de la distanţă (o percheziţie la el acasă, pe cînd se afla la Paris). S-a şi întors la sfîrşitul lui 1971. Nevrînd să se răzbune direct pe D. Ţepeneag - regimul de la Bucureşti se fereşte de orice măsură spectaculară împotriva scriitorilor pe care-i presupune cunoscuţi în Occident -, s-a ales drept victimă cartea lui, Aşteptare*, care trebuia să iasă în librării în chiar clipa Tezelor şi care a fost oprită.*

Cenzura din România este însă haotică, imprevizibilă, confuză, şi mai ales ipocrită. Cum s-ar putea explica altfel faptul că, alături de cărţile interzise, figurează, pe lista cenzurii, şi cărţile „pulverizate“? Cărţile interzise pot să producă vîlvă. De pildă, în cîteva ziare din Occident s-a vorbit de romanul lui Augustin Buzura, Absenţii, *care, deşi premiat, fusese retras din librării în clipa Tezelor din iulie.*

Publicitatea aceasta a fost de ajuns pentru ca romanul să reapară într-o librărie sau două din Bucureşti. Interzicerea a fost transformată în „pulverizare“. „Pulverizarea" constă în a scoate o carte dar a o distribui doar într-o librărie sau două din centru, în puţine exemplare, epuizate într-o zi sau două. Clandestinizarea cărţii este astfel asigurată şi aparenţele salvate.

Aşteptare *de Dumitriu Ţepeneag a fost interzisă pînă în ziua cînd s-a aflat că va apare şi în Franţa, la editura Flammarion, sub titlul* Exercices d’attente *(traducerea franceză cuprinzînd şi alte proze din volumele anterioare ale lui D. Ţepeneag). Atunci a fost „pulverizată“ într-o librărie bucureşteană, unde s-a epuizat imediat. Dar, pe cînd volumele anterioare ale scriitorului se bucuraseră de numeroase critici, nici un rînd n-a apărut asupra acestuia din urmă. O neatenţie a criticei ar fi cu atît mai mult de exclus cu cît* Aşteptare *reprezintă în evoluţia autorului un moment important.*

Nu numai pe „contestatarul” Ţepeneag l-am urmărit de multă vreme, dar şi pe scriitorul Ţepeneag. Promotor, alături de Leonid Dimov, al curentului „oniric”, era normal ca literatura lui să fie o oglindă a teoriilor pe care le apăra şi vrea să le impună. Visul, diferit de al suprarealiştilor, fantasticul, fără raport cu acela al romanticilor germani, atîta voinţă de delimitare, pentru a acorda visului o nouă funcţie, metodă de cunoaştere şi veghe lucidă, se traduceau în proza sa de imaginaţie printr-o prioritate acordată tehnicii asupra semnificaţiei. Această proză era, şi mai este încă, de o savantă arhitectură, dar lipsa ei voită de conţinut emotiv o dezîncarna pînă la abstracţie. Or, în ultimele texte din Aşteptare *(şi mai ales în cel care poartă acest titlu) sensurile se răzbună toate deodată, oferindu-ne o densitate pînă atunci neîntîlnită. Şi brusc, metoda literară, care de data aceasta serveşte în loc să fie servită, îşi dezvăluie toate posibilităţile. Se poate discuta la nesfîrşit -*

și s-a făcut - pentru a şti care sînt înrudirile fantasticului la Ţepeneag: Kafka, Michaux, suprarealiştii, mai ales în pictură. Nu este bineînţeles inutil, dar rămîne un prag liminar. Ca şi simbolurile heraldice, sau obsesiile cristice. Esenţialul, îmi pare a sta aiurea. În arta de a deplasa, şi uza prin repetiţii savant gradate, realul şi prin fisura astfel creată a introduce iraţionalul, visul, misterul. Proza lui Ţepeneag, şi de acest lucru mi-am dat seama doar citind Aşteptare, *este asemenea nisipurilor mişcătoare, nu te poţi odihni în ea, n-ai tărîm pentru a aşeza o singură certitudine, te afli mereu într-un echilibru incert. Dispar hotarele între veghe şi vis, după cum se estompează cele dintre real şi ireal. Desigur fantasticul apare în momentul şi în cadrul celei mai depline banalităţi, dar nu din această pricină miracolul devine irecognoscibil ca la Mircea Eliade. Pur şi simplu, nu mai există pămînt sub picioare (de unde poate şi obsesia zborului atît de curentă în cărţile lui D. Ţepeneag).*

N-am epuizat bineînţeles sugestiile multiple pe care le provoacă Aşteptare. *Le-am schiţat doar pentru a arăta cît de neînţeles este ca o critică ce comentase pînă atunci abundent volume de mai slabă realizare artistică, să nu fi vrut să se oprească asupra acestui volum. Nu despre o indiferenţă a criticii se poate deci vorbi ci, mai sigur, despre o dispoziţie ocultă a Direcţiei Presei.*

Cum, în plus, de cînd s-a întors la Bucureşti şi pînă la sfîrşitul verii 1972, n-a mai apărut nici un rînd semnat de D. Ţepeneag, în presă, e clar că se ajunge, pe căi ocolite, la interzicerea pur şi simplu a acestui scriitor, în propria lui ţară.

* * *

O altă carte, de critică de data aceasta, Lampa lui Aladin, *semnată de Ion Negoiţescu, nu se află la dispoziţia cititorilor din România. În ciuda faptului că nu conţine nici o*

referinţă de ordin politic, că n-are vreun substrat exploziv, că o recenzie asupra ei a apărut în Viaţa Românească *(septembrie 1971) şi că este alcătuită din cronici şi eseuri publicate mai înainte în presa literară şi care primiseră deci, la timpul cuvenit, viza cenzurii. Acum*, Lampa lui Aladin *zace în depozitele editurii „Eminescu“ unde a fost tipărită. „Tezele“, în acest caz, par a fi slujit drept pretext spre a camufla o răfuială personală. Ion Negoiţescu a semnat în Argeş nişte rînduri nu tocmai blînde asupra lui Ion Dodu Bălan. Putem deduce că mai marele peste cărţile din România a oprit el însuşi volumul, deoarece la noi s-a încetăţenit ideea că domeniul de care răspunzi este moşia ta.*

Zadarnic am căuta vreun alt motiv de interzicere. E drept că Ion Negoiţescu irită pe mediocri. El n-are doar o certă vocaţie critică, nu numai o formaţie temeinică, dar asumă şi riscul ideii şi înnoirii. Ion Negoiţescu se situează printre aceia care izbutesc să aducă trecutul la temperatura sensibilităţii contemporane. Studiul său despre Eminescu plutonic ca şi accentele moderne pe care le desluşeşte la Dosoftei, la Cantemir, la Bolintineanu, Asachi sau Timotei Cipariu, stau mărturie pentru un demers care s-a dovedit atît de rodnic în literaturiile occidentale, şi a fost prea puţin încercat la noi. Sau atunci sub un aspect mai mult epigramatic, cum a făcut-o G. Călinescu. N. Manolescu a vrut să-l aducă astfel în lumina interpretărilor contemporane pe Maiorescu, fără a izbuti însă să ne dea decît biografia propriilor sale obsesii.

Lampa lui *Aladin ar putea fi titlul nu numai al acestui volum de critică, dar a unei bune părţi din scrierile lui Ion Negoiţescu. Lampa aceasta se îndreaptă spre trecut, pentru a lumina prezentul, şi spre acest prezent spre a-i descoperi filiaţiile ascunse. În acest sens trebuie înţeles şi demersul modernist al criticului. Această dublă deschidere face originalitatea criticei sale, iar nu cele cîteva exagerări -*

teribiliste - de diagnostic pe care le-a riscat I. Negoiţescu. Riscul e mai ales acela de a repune în discuţie locurile comune ale culturii.

După cît vedem, cele cîteva „puncte de suspensie“ şi „o virgulă” pe care Doctorul I. A. dintr-un articol incendiar publicat de Eugen Jebeleanu în Luceafărul *(un Doctor care se află, sub aceleaşi iniţiale la posturile de comandă ale cenzurii) vrea neapărat să le introducă în respiraţia scriitorului transformat, fără voia lui, în pacient, nu au totdeauna motivări atît de clare ca în cazul lui Paul Goma.*

* * *

După aceste „dosare” ale interdicţiei, să ne întoarcem spre Tezele din iulie. Cît durează buimăceala scriitorilor? Cîteva zile, cîteva ore? Fiecare se simte năucit, lovit în interesele lui. Pînă îşi dă seama - destul de repede - că nu este izolat. Că aceste interese sînt ale tuturor. Scriitorii români, care nu cîştigaseră mare lucru prin propriul lor avînt, ci ştiuseră doar, cu destulă abilitate, să profite de ce li se acorda împingînd la maximum concesiile puterii, dar cu foarte rare cazuri de transgresare a limitelor, realizează brusc cît au de pierdut.

Astfel se produce o solidaritate a scriitorimii care e un fenomen nou în literele româneşti, de la ultimul război încoace. Solidaritatea se manifestă mai întîi printr-o rezistenţă destul de unitară la Teze. N-ar avea rost să facem acest tablou mai trandafiriu decît a fost. Desigur au existat adeziuni. Şi chiar supralicitări. În parte, venind de la cei aşteptaţi, în parte de la cei neaşteptaţi. Dar dacă la capitolul adeziunilor am înregistrat surprize nefericite de tineri pînă atunci aparent conştienţi, ca Mihai Ungheanu, aceleaşi surprize le-am regăsit şi printre cei care şi-au refuzat semnătura. Împotriva celor care au scris articole sau au semnat adeziuni, se organizează un fel de boicot

moral. Nu i-a simţit efectele un Aurel Dragoş Munteanu, care într-un delir de arivism îşi începea articolele cu Dante, le continua cu Marx şi le încheia cu Nicolae Ceauşescu, pentru a justifica printr-o astfel de filiaţie sui-generis, necesitatea „revoluţiei culturale“? Nu şi-a dat seama Mihai Ungheanu că era evitat de confraţii lui?

La prima şedinţă dintre Nicolae Ceauşescu şi scriitori, rezistenţa se manifestă foarte clar. Sînt violenţi nu numai Baconsky sau Adrian Păunescu, pînă şi Zaharia Stancu cîntă un fel de prohod al culturii româneşti, ca să nu mai vorbim de Eugen Jebeleanu care, bătînd cu pumnul în spătarul fotoliului, ţipă că nu se poate face cultura unui popor prin decrete.

De la Paris, unde se aflau în acea clipă, Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag au o discuţie despre libertatea de creaţie, la microfonul Europei Libere. Să ne amintim şi de surprinzătoarea demisie a lui Nicolae Breban de la direcţia României Literare, *şi de interviul său acordat ziarului* Le Monde *împotriva Tezelor (Nicolae Breban se va întoarce in România, de abia în mai 1972, înainte de Conferinţa Scriitorilor).*

Dacă unele notabilităţi iau, încetul cu încetul, drumul cedării, nu acelaşi lucru se poate spune despre majoritatea scriitorimii a cărei opoziţie pare să crească pe măsura timpului ce se scurge.

O dovedeşte şedinţa de la Neptun - alta între Nicolae Ceauşescu şi scriitori. O mai dovedeşte şi şedinţa de partid lărgită din 4 octombrie 1971 pentru prelucrarea Tezelor. Atacurile orchestrate împotriva disidenţilor cei mai notorii (Paul Goma, Dumitru Ţepeneag, Nicolae Breban) nu dau rezultatele scontate, în ciuda înverşunării lui Eugen Barbu, Aurel Baranga, Al. Andriţoiu. Ciudat, dar explicabil de la caz la caz, apărarea nu vine de unde se putea aştepta, ci de la Ion Lăncrănjan, Darie Novăceanu, Cornel Omescu, sau chiar Mihai Novicov. Pentru prima oară, în ciuda presiunilor

preşedintelui de şedinţă, primarul capitalei, Dumitru Popa, îndrumat de însuşi Dumitru Popescu, scriitorii şi-au dat seama că pot împiedica excluderea din partid a unor confraţi.

Aceeaşi rezistenţă se oglindea în revista Luceafărul, *de sub conducerea lui Ştefan Bănulescu. Cele cîteva numere cu anchete printre scriitori vor rămîne ca una din mărturiile majore ale acestei stări de spirit şi răspunsurile lui D. R. Popescu, Ion Caraion, Marin Sorescu un exemplu de etică şi estetică îmbinate. Tot în* Luceafăful *apare şi faimoasa scrisoare a lui Eugen Jebeleanu, adresată sub iniţialele adevărate (I.A., adică Iosif Ardeleanu) unuia dintre fruntaşii de la Direcţia Presei, şi în care cenzura era atacată cu vehemenţă.*

În luna noiembrie are loc Plenara dintre Nicolae Ceauşescu şi scriitorii care încep să reprezinte pentru putere o problemă spinoasă. (Solidaritatea lor în opoziţie nu era cu nimic previzibilă). Începe pregătirea pe termen lung a Conferinţei Scriitorilor. Şi primele semne de dare înapoi faţă de Tezele din iulie. Se vîntură chestiunea drepturilor de autor, demult pusă la naftalină. Nu e însă un argument convingător. Într-adevăr cum numai plafonul maxim urmează să fie modificat, situaţia celor mulţi n-ar fi schimbată, beneficiarii noii legi fiind cei dinainte privilegiaţi. Scriitorii rămîn pe aceleaşi poziţii.

Ca pentru a se încerca intimidarea lor pe alte căi, este publicată, la 18 decembrie, noua lege privind secretul de stat. Cîteva paragrafe ale acestei legi, care uită doar un singur lucru - să definească ce este un secret de stat - privesc direct pe scriitori. Primul, şi cel mai important, interzice difuzarea şi publicarea în străinătate a lucrărilor şi scrierilor de orice natură care aduce un prejudiciu intereselor statului român. E lesne de făcut legătura cu publicarea în străinătate a romanului lui Paul Goma. Al doilea, interzice cetăţenilor români de a avea orice fel de

raporturi cu posturile de radio sau organismele de presă din străinătate care, prin natura lor, au acţiune contrarie intereselor statului român sau îl calomniază. Cetăţenii români care se află în străinătate, în misiune, sau din motive personale, n-au dreptul - continuă legea - să acorde interviuri organismelor de presă, agenţiilor de informaţii, posturilor de radio sau televiziune decît cu autorizaţia şefului organului central care răspunde de organizaţia căreia aparţine acest cetăţean, sau preşedintelui comitetului executiv al Consiliului popular departamental, sau al Consiliului Bucureşti. Intră în cadrul acestei legi nu numai secretele de stat - nedefinite - dar şi informaţiile, datele şi documentele care nu sînt destinate publicării şi nu pot fi divulgate. Şi aici e uşor de stabilit relaţia cu interviurile şi articolele date ziarelor străine de Dumitru Ţepeneag, Paul Goma şi Nicolae Breban, sau de masa rotundă între Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag transmisă de Radio Europa Liberă. Desigur şi mai înainte exista un H.C.M. care nu încuviinţa colaborarea la „posturile de radio duşmănoase" dar nu avea putere de lege şi nu prevederea deci o pedeapsă precisă.

A doua măsură de intimidare pare ceva mai stranie, dar nu imposibil de explicat după ce am constatat că regimul nu vrea să ia măsuri directe şi spectaculare împotriva unor scriitori cunoscuţi. Cam în aceeaşi epocă decembrie-ianuarie are loc, la Constanţa, un proces intentat unui cetăţean care nu face parte din cercurile literare, dar care a scris un volum de versuri pe care l-a supus aprecierii unui critic. Găsind poemele slabe, criticul şi-a comunicat părerea într-o scrisoare trimisă autorului. Criticul G. Dimisianu, este chemat ca martor în acest proces judecat de un tribunal militar, şi în care inculpatul este acuzat de a fi scris versuri cu un conţinut „duşmănos". În ciuda apărării criticului, inculpatul este condamnat la 12 ani închisoare! (Va fi eliberat, „cu scuze", cîteva luni mai tîrziu după ce se va fi

vorbit de cazul lui la Europa Liberă). Scopul acestui proces politic, primul pentru motive „literare“ de atîţia ani de zile, este evident de a speria cercurile literare bucureştene care aveau să afle despre el, prin criticul ce fusese martor.

Departe însă de a se ajunge la rezultatul dorit, îndîrjirea scriitorilor pare a creşte şi este confirmată de alegerile la Asociaţia scriitorilor din Bucureşti cînd se sapă şi mai adînc prăpastia dintre masa scriitorilor şi zelatorii Tezelor, simbolizaţi de penibila trinitate Aurel Baranga - Eugen Barbu - Mihnea Gheorghiu.

Documentul premergător Conferinţei Sciitorilor se află în pregătire (agitatul Al. Ivasiuc s-a şi propus pentru redactarea lui, alături de Ov. S. Crohmălniceanu); Eugen Jebeleanu e mereu mînios, Adrian Păunescu mai departe activ, în fermitatea lui Marin Preda se pun mari speranţe, dintre cei care au dat adeziuni, unii încearcă să se răscumpere (Mihai Ungheanu, de pildă), nici un scriitor care făcuse vîlvă în străinătate n-a putut să fie dat afară din partid (adică nici Paul Goma, nici Nicolae Breban, - ulterior vor fi excluşi prin metode mai ipocrite -), Uniunea Scriitorilor se arată conştientă de rolul ei de a-şi proteja membrii împotriva unor presiuni exterioare. Tezele din iulie nu mai sînt amintite decît cu jumătate de voce de înşişi propăvăduitorii lor, cenzura caută să-şi camufleze rigoarea sub diverse măşti ale ipocriziei. Nu poate fi numit bilanţul acestor cîteva luni, un bilanţ al speranţei?

***

Cel care urmează (pînă în iulie 1972) ar merita, dimpotrivă, să se intituleze un bilanţ al decepţiei. Într-adevăr, pe măsură ce puterea dă înapoi, scriitorii, în toc să-şi dea seama că tocmai coeziunea lor le-a îngăduit victoria, îşi fărîmiţează unitatea şi încep, la rîndul lor să cedeze.

Solidaritatea n-a fost măcinată de autorităţi ci de scriitori ei înşişi. Cearta dintre Adrian Păunescu şi Fănuş Neagu pentru direcţia Luceafărului (după demisia lui Ştefan Bănulescu, plecat cu o bursă în America) care s-a soldat prin victoria unui terţ, Virgil Teodorescu, a jucat un rol major şi bineînţeles nefast. Din pricina ei, Fănuş Neagu va deveni asociatul nefiresc al lui Eugen Barbu, trăgînd după sine şi pe ciracii mai mult sau mai puţin disciplinaţi. Vechile disensiuni de grupuri şi interese, alianţele de conjunctură şi moment, atît de caracteristice vieţii literare româneşti, revin pe primul plan.

Între timp este publicat Documentul premergător al Conferinţei. Termeni moderaţi, excesele fostului realism socialist stigmatizate, nuanţe introduse acolo unde, în iulie 1971, nu existau decît directive şi interdicţii, par a transforma acest text oficios într-o victorie a scriitorilor. La o citire mai atentă, lucrurile se prezentau puţin diferit: dogma realismului ipocrit menţinută, curentele de avangardă admise doar atunci cînd autorii sînt decedaţi, toate curentele inspirate din literatura occidentală, înfierate, onirismul considerat mai departe ca duşmanul principal şi asimilat „mitomaniei" şi „jongleriei verbale"; documentul reprezintă, în fond, o cale de mijloc între realismul socialist de alaltăieri şi liberalizarea de ieri. Destul însă pentru a îmblînzi pe cei şovăitori, antrenaţi din noii în dispute ce păruseră uitate.

În această atmosferă, se află că, pentru a se dezbăra de nedoriţi (Paul Goma, Dumitru Ţepeneag, Nicolae Breban), „conducerea superioară de partid" cerea ca această Conferinţă a Scriitorilor să fie organizată pe delegaţii. Adică scriitorii ei înşişi, prin vot secret, să aleagă un scriitor din doi, cu dreptul de participare la Conferinţă. Că acest numerus clausus *a fost dorit de putere, nimic mai normal (opoziţia scriitorilor devenise obsesia majoră), că a sfîrşit prin a fi acceptată de majoritatea scriitorilor, prin vot*

secret, va rămîne fără îndoială încă multă vreme un semn de întrebare şi de indignare.

La o şedinţă de pregătire a Conferinţei, condusă de Marin Preda, se află pentru prima oară de acest numerus clausus, *reclamat de autorităţi. Printr-o indiscreţie ulterioară de la Uniune, toată lumea ajunge să ştie pentru ce se va încerca această operaţie de discriminare inadmisibilă: eliminarea celor trei nedoriţi. Se sugerează chiar, pe aceeaşi cale, să nu se vorbească la alegerile pentru* numerus clausus, *de adevăratul motiv. Toată lumea, este deci avertizată şi mai toată lumea făgăduieşte că nu va admite procedeul.*

Alegerile - pe secţii de „creaţie“ - încep deci într-o atmosferă de febră şi încordare. La secţia de poezie, mai mulţi tineri poeţi, în frunte cu Ileana Mălăncioiu, şi cu sprijinul mereu violent al lui Eugen Jebeleanu, se ridică împotriva organizării Conferinţei pe delegaţii. La secţia de proză însă, după ce iau cuvîntul, Dumitru Ţepeneag şi Paul Goma părăsesc sala, huiduiţi, de o parte din colegii lor. Iar operaţia „sugerată“ de autorităţi reuşeşte: numai un scriitor din doi este delegat să-şi reprezinte confraţii la Conferinţă, şi mai ales sînt eliminaţi indezirabilii, în frunte cu Paul Goma şi Dumitru Ţepeneag. Totul, prin vot secret.

Situaţia a fost răsturnată de un discurs plîngăreţ şi demagogic al lui Zaharia Stancu, de promisiunea insistentă a sporirii pensiilor şi drepturilor de autor, de plimbările preşedintelui Fondului Literar, Traian Iancu, cu banii şi chitanţierul preelectoral, prin săli pentru a acorda împrumuturi, mai mari decît cele solicitate, „băieţilor (cu condiţia implicită de a fi „cuminţi"), de neintervenţia celor pe care se conta şi care promiseseră că se vor opune - Marin Preda -, şi mai ales, de ce n-am spune-o? - de invidia multor scriitori faţă de succesul obţinut de Paul Goma peste hotare. Circulă, într-adevăr, într-un Bucureşti care n-a putut să-i citească romanele puţini sînt aceia care au avut cîteva fragmente în mîini - teza că Paul Goma n-ar avea talent şi

că numai scandalul politic i-ar fi asigurat publicitatea. Mitologia prestigiului peste hotare este atît de înrădăcinată în România încît mulţi scriitori nu trăiesc decît în funcţie de ea. Conştient sau inconştient îşi pun întrebarea: de ce Paul Goma, şi nu eu? Şi ca nedreptatea să fie evidentă, e nevoie ca Paul Goma să n-aibă talent. Drept care s-a decretat că n-are. Acelaşi sentiment de invidie începe să se înfiripe şi în jurul lui Dumitru Ţepeneag, de cînd a fost tradus în Franţa. Scriitori, care au admis lesne succesele fictive ale unor Zaharia Stancu, sau Eugen Barbu (de la Desculţ *încoace literatura română e plină de astfel de cărţi care circulă cu „sandale“ mai mult sau mai puţin „de aur“ în lumea întreagă, dar sînt total lipsite de audienţă), refuză în schimb să creadă în succesele reale.*

Atît s-a vînturat „prestigiul“ încît din slogan a devenit un fel de bun de consum curent. Altădată, într-o literatură nebîntuită de astfel de preocupări - la urma urmei extraliterare - scriitorii de la noi scriau liniştit, pentru cititorii de limba lor. N-ar fi dispreţuit, probabil, traducerea care i-ar fi făcut cunoscuţi în străinătate, dar nici nu trăiau cu gîndul la ea. Acum s-ar spune că mulţi scriu pentru Paris, Londra, sau New York, înainte de a se gîndi la propriul lor public.

Lipsa de informaţie reală din România complică şi mai mult lucrurile (reuşitele adevărate fiind trecute sub tăcere, iar cele imaginare, trîmbiţate). Obsesia se transformă, încetul cu încetul, într-o psihoză ce rupe şi mai mult punţile cu realul şi interzice judecata logică. Logic ar fi fost ca acea majoritate a scriitorilor români care i-a şters pe Paul Goma şi pe Dumitru Ţepeneag de pe liste, să procedeze invers, înţelegînd că ei deschid pentru toţi o poartă pentru pătrunderea în lume a literaturii române contemporane. Dar nu solidaritatea a jucat în acest vot, ci invidia. Nu mai e nevoie să calificăm o astfel de invidie, e de ajuns să ţinem seama de ea.

La acest bilanţ al decepţiei al cărui punct culminant a fost acceptarea de către majoritatea scriitorilor a unui numerus clausus *împotriva căruia se ridicase, cu cîteva ore mai înainte, trebuie să adăugăm cîteva nuanţe. Deoarece, chiar astfel organizată, Conferinţa Scriitorilor din mai 1972 a însemnat un eşec al „îndrumătorilor către îndărăt“. Expresia este a lui Dan Deşliu şi cea mai mare din surprize de la el a venit. Acest fost stalinist notoriu, care, la procesul lui Mihai Andricu, l-a ameninţat cu pumnii lui de partizan fanatic, luptă acum împotriva oricărei întoarceri spre acele vremuri, nu numai cu îndîrjire dar, după cum lasă impresia intervenţiile sale, cu sinceritate. Conştient de ravagiile suferite de propriul său talent în urma aplicării oarbe a unei dogme ce n-avea nimic, de a face cu arta, Dan Deşliu este acela care-şi pune în gardă tinerii confraţi împotriva oricărei repetiţii a scenariului jdanovist. La Conferinţă, Dan Deşliu, a atacat pe „îndrumătorii către îndărăt“ care au început să mişune prin viaţa literară. Aceştia, un Corneliu Leu, un Liviu Călin, un Aurel Mihale şi straniu printre ei un Al. Piru - care a făcut o înflăcărată apologie a cenzurii - şi mai puţin straniu un Paul Everac şi un Dan Zamfirescu, n-au putut imprima Conferinţei tonul voit de ei. Le-a trebuit oare multă vreme pentru a-şi da seama că aplauzele care-i întrerupeau la fiecare frază erau un sistem de bruiaj, menit să-i împiedice a continua? Probabil că nu, deoarece Paul Everac nici nu şi-a dus discursul pînă la capăt.*

Spiritul protestatar s-a manifestat venind şi din direcţii mai previzibile. Ion Negoiţescu l-a numit clar pe Ion Dodu Bălan ca fiind la originea interdicţiei cărţii sale, Lampa lui Aladin, *Alexandru Paleologu a arătat rolul de delator al lui Al. Ivasiuc în cazul Paul Goma, Romulus Vulpescu a întrebat care sînt „scriitorii“ care-şi cenzurează colegii, Leonid Dimov a apărat, cu citate din Spinoza, libertatea de expresie, Adrian Păunescu s-a ridicat împotriva sistemului de delegaţii în organizarea conferinţei, fără a uita de*

intervenţiile curajoase ale lui Cezar Ivănescu şi Ion Gheorghe.

S-ar părea deci că la Conferinţă, scriitorii ar fi fost împărţiţi în două tabere: contestatarii şi staliniştii. Ar însemna să ignorăm nuanţele şi rivalităţile care dau întreaga sa complexitate tabloului. Existau deci la această Conferinţă nu două fracţiuni ci mai multe. Una oficioasă şi împăciuitoristă, în frunte cu Zaharia Stancu, alta grupată în jurul lui Eugen Barbu, în acelaşi timp bătăioasă şi conformistă, naţionalistă şi partinică. Purtătorul de cuvînt al alteia este Adrian Păunescu, susţinînd pe Eugen Jebeleanu şi susţinut de el şi de Marin Preda a cărui intervenţie cenuşie nu mai păstra însă nici o amintire a discursului său răsunător de la Conferinţa Scriitorilor din 1968.

Cum s-au oglindit aceste înfruntări în alegerile pentru Consiliul şi Biroul Uniunii Scriitorilor? Mai toţi care căzuseră în 1968, au căzut şi de data aceasta. Ion Brad, Ion Dodu Bălan, Mihnea Gheorghiu. În plus, Aurel Baranga, care fusese ales în 1968, şi a eşuat acum. În schimb au fost aleşi Titus Popovici în Birou şi Eugen Barbu în Consiliu. E drept că Eugen Barbu n-a intrat în Consiliu decît în ultima clipă, în urma modificării unui articol din statut. Alţii, ca Georgeta Horodnică sau Al. Ivasiuc, nici măcar n-au fost reţinuţi de comisia de propuneri pentru Birou şi Consiliu. Împotriva lui Al. Ivasiuc n-a jucat probabil atît rolul său nefast în cazul Paul Goma, cît antipatia destul de generală provocată de arivismul său neastîmpăraţ. În schimb, în Consiliu (dar Consiliul este mai mult decorativ), au pătruns destui scriitori care cred în demnitatea cuvîntului - pentru a îngădui un optimism limitat.

Pînă la sfîrşit Conferinţa Scriitorilor a fost un eşec al „îndrumătorilor către îndărăt", fără a reprezenta o victorie a aripei liberalizante. De ce am putut totuşi intitula această etapă, un bilanţ al decepţiei? Deoarece fenomenul fără precedent care a fost solidaritatea unei bune părţi a

scriitorimii în jurul unui principiu aparţine acum trecutului. La Conferinţa Naţională a Partidului din iulie ’72 delirul a redevenit curtean. Coeziunea, care a asigurat izbînda scriitorilor în prima etapă a acestui bilanţ, nu mai este decît o amintire.

* * *

De-a lungul acestui sumar bilanţ, s-au schiţat cîteva trăsături fundamentale ale mediului scriitoricesc de la noi: intermitenţele curajului, funcţia socială metamorfozată în criteriu estetic, eficacitatea anumitor mijloace de momeală, printre care, în primul rînd, Fondul Literar, şi în sfîrşit, cea mai însemnată, ştergerea hotarelor între generaţii. Despre fiecare dintre ele, în încheiere, cîteva cuvinte.

* * *

Desigur, curajul este o noţiune discreditată în literatura noastră prin felul în care a fost sistematic folosită în mod ipocrit. Într-un articol mai vechi, Augustin Buzura afirma că termenul trebuie evitat. Şi saturaţia şi dezgustul sînt explicabile. Dar nu pot împiedica circulaţia cuvîntului. Nu ne spunea oare Vladimir Jankelevici în Tratatul Virtuţilor *că nu există virtute mai uşor de pastişat decît curajul şi că orice etică a curajului ar trebui să înceapă printr-un tablou al parodiilor sale? Tabloul parodiilor ar putea fi net îmbogăţit prin observarea anumitor fenomene din viaţa literară românească. De la scriitorul care vrea să facă o revoluţie cu poliţia, Eugen Barbu, pînă la acela care construieşte o carte aparent curajoasă, respectînd toate tabu-urile impuse de regim. Al. Ivasiuc cu* Păsările, *exemplele nu lipsesc. Ne-am ocupat de el şi nu vom reveni acum.*

În acelaşi Tratat al Virtuţilor, *Vladimir Jankelevici nu confundă curajul cu ceea ce el numeşte „spasmul unei*

prime decizii", ce îi presupune, pentru a-i acorda statutul de virtute, o continuitate, curajul fiind, spune el, o stare. În acest sens, ar fi mai ales „curajoşi" aceia care, renunţînd la orice ispită de carieră socială şi de notorietate, îşi văd liniştiţi de treaba lor, fie că e vorba de scriitori sau cercetători. Sînt destul de numeroşi cu toate că gazetele se ocupă prea rareori de ei. Dar în aceasta constă şi „curajul" lor: în a asuma cu modestie riscul de a se afla mereu pe planul al doilea, dacă nu chiar în anonimat.

Pentru curajul mai spectacular, mai apropiat de felul banal în care este înţeleasă această noţiune, el se prezintă, contrazicînd definiţia de mai sus, discontinuu printre scriitori. În afara excepţiilor, care, în mod logic, nu fac decît să confirme această regulă, se poate vorbi de „intermitenţele curajului" în sînul intelectualităţii. Mediul literar românesc se confundă cu o geografie complicată si în continuă mişcare, curajoşii de ieri devenind deodată neutrii de azi, iar compromişii de altădată metamorfozîndu-se în opozanţi îndirjiţi. Printre atitudinile cele mai curajoase faţă de Tezele din iulie, am semnalat îndeosebi pe acelea ale lui Eugen Jebeleanu şi Dan Deşliu. Cunoscuţi drept conformişti pînă atunci. În schimb, tineri care-şi întemeiaseră debutul de carieră estetică pe curajul etic au fost brusc părăsiţi de orice vlagă.

Faptul că o majoritate de scriitori s-a aflat disponibilă pentru a executa, în clipa unui vot secret, ordinele oculte ale partidului, ne obligă să constatăm că frica funcţionează mai departe ca un motor secret, chiar acum cînd o parte din motivările ei de altădată au dispărut. Din epiderma fiecăruia în care o făcuseră să pătrundă anii de teroare, ea pare a fi coborît în zonele profunde al căror martor nu este decît visul. Conformismul poate astfel să se transforme într-un reflex de tip aproape pavlovian.

Într-un trecut nu prea îndepărtat, aceia care compuseseră, de-a lungul anilor negri, literatură de sertar, paralelă cu

operele care vedeau lumina tiparului, făcuseră o experienţă similară. Manuscrisele pe care îndrăzneau să le recitească cînd mijea liberalizarea se dovedeau inutilizabile, mînjite de autocenzură aproape în egală măsură cu cele supuse cenzurii exterioare.

Că dintr-o nouă generaţie care se trezise în dispreţul unor astfel de înaintaşi se desprind acuma atîţia, care, cu mult mai puţine scuze, reînnoiesc această experienţă - revelaţia aceasta, întărită de reuşita operaţiei de numerus clasus, *seamănă a blestem.*

* * *

Se poate înregistra în literele româneşti, o sete de parvenire socială, fără precedent. La prima vedere, dorinţa de a ocupa funcţii cît mai înalte, chiar dacă, uneori, la Uniunea Scriitorilor, nu corespund cu salarii mari, poate nedumeri.

Desigur prima explicaţie, şi cea mai evidentă, ţine de structura însăşi a unui regim comunist. E apariţia „noii clase“ denunţată de Milovan Djilas, confiscînd privilegii şi beneficii exorbitante, într-o societate pretinsă fără clase. Se spune că revirimentul lui Milovan Djilas ar fi fost provocat de un amănunt în aparenţă nesemnificativ (dar mai toate trezirile înregistrate printre comuniştii notorii au fost iscate de astfel de detalii mărunte, de parcă numai picătura de apă ar fi mereu responsabilă de inundaţiile în conştiinţă). Într-o zi, automobilul fiind stricat, şoferul bolnav, fiul lui Milovan Djilas n-a fost dus la şcoală cu maşina şi a luat tramvaiul, ca toată lumea. Întors acasă, s-ar fi plîns, dezgustat, tatălui său, de promiscuitatea inadmisibilă a acestor mijloace de locomoţie în comun. Şi atunci, Milovan Djilas şi-ar fi dat brusc seama de prăpastia săpată între privilegiaţi şi masele anonime. Infinit mai profundă ca altădată, cînd un fel de scară progresivă a situaţiilor sociale

arunca punţi posibile între sărăcia de jos şi bogăţia de sus. „Bogaţii“ dintr-un regim comunist nu sînt diferiţi de cei mizeri doar prin banii de care dispun, dar şi pentru că au cum să se slujească de aceşti bani: de la magazinele speciale pînă la călătoriile în străinătate, privilegiile nu stau numai în cît ai, dar şi în cum te poţi bucura de ce ai. Diferenţa nu este doar de cantitate, ci de calitate. În acest sens, niciodată „bogaţii“ n-au fost mai bogaţi, ca într-un regim comunist, şi nici „săracii”, mai săraci. Într-un astfel de context, scaunul din Comitetul Central poate deveni un ţel pentru scriitori.

Dar unui scriitor ascensiunea în partid, în organizaţii ca Uniunea Scriitorilor, sau chiar la direcţia revistelor, nu-i asigură numai avantaje materiale. Funcţia socială se poate transforma şi în criteriu estetic. Critica se opreşte pe pragul funcţiei sociale, sau chiar devine delirantă. În orice caz un rol însemnat în partid echivalează cu un tabu. Cine, în toată România, a îndrăznit să critice cercetările sociologice ale lui Miron Constantinescu? Cine şi-a îngăduit rezerve în scris faţă de „operele“ lui Dumitru Ghişe? Faţă de lucrarea sa despre existenţialism - o vulgarizare lipsită de orice umbră de originalitate, sau de penibila sa prefaţă la Trilogia Culturii *în care acest funcţionar de partid, umflat de propria sa mediocritate, dădea lecţii de metodă filozofică lui Lucian Blaga? Unde se pot găsi în toată presa românească, cronicile negative despre volumele versificate ale lui Ion Brad, din care se poate alcătui oricînd o antologie a umorului roşu involuntar. Cînd Ion Negoiţescu şi-a îngăduit să-l atace pe Ion Dodu Bălan, cercetător zis literar, dar inchizitor în post, am văzut ce s-a întîmplat. Iată deci o primă treaptă a inviolabilităţii: tabu-ul.*

Dar mai există o treaptă: valorificarea excesivă a operei. Au beneficiat de ea preşedinţii succesivi ai Uniunii Scriitorilor. Mihai Beniuc a fost transformat la vremea lui în geniu naţional, Demostene Botez, în poet major, iar Zaharia

Stancu este tămîiat de mai toţi criticii - chiar şi esteţi rafinaţi care n-au cum să-i guste romanele: Nicolae Balotă şi Nicolae Manolescu. În România altădată, puteau fi criticate, pe drept sau pe nedrept, chiar şi geniile, Nicolae Iorga de exemplu. Azi funcţia de preşedinte al Uniunii Scriitorilor îţi oferă automat un loc, încă din viaţă, în Panteonul literelor. Dacă mai adăugăm alte beneficii, ca posibilitatea de a oferi o largă ospitalitate, pe banii Uniunii, editorilor şi traducătorilor care te vor publica apoi în străinătate, indiferent de lipsa de răsunet pe care o va avea opera ta, cum să mai fim surprinşi de luptele electorale din jurul unui astfel de post?

Sînt şi funcţii mai modeste în stare să asigure valorificarea estetică a operei. Redactorii ziarelor litetare din Bucureşti - şi niciodată ziarele n-au avut atîţia redactori - sînt siguri că volumele lor vor fi recenzate, imediat ce apar. Un post de redactor, bine mînuit, poate deci aduce şi el unele foloase estetice, chiar dacă nu asigură inviolabilităţi de tipul funcţiilor precedente.

În schimb, scriitori care n-au urcat nici o treaptă pe pe scara ascensiunii, care se menţin voit în afara oricărui joc, care nu se află la nici o gazetă, şi care nu pot asigura nimănui nici un serviciu, pot aştepta multă vreme cronica ce-i va scoate dintr-o îngăduitoare indiferenţă. Cine a insistat asupra faptului că literatura română cunoaşte una din şansele ei poetice, odată cu Vera Lungu, cu Victoria Ana Tăuşan, cu Eta Boeriu, cu Anişoara Odeanu sau cu Olga Caba? Proza Ilenei Vulpescu a trecut aproape neobservată. Cît despre Romulus Vulpescu, dac-ar fi undeva redactor, n-ar dispărea oare cel puţin unele din inexplicabilele rezerve ce împiedică ca volumele sale de rafinată artă să fie salutate cum s-ar cuveni? Şi aceştia sînt totuşi scriitori despre care se mai vorbeşte. Ce să mai spunem însă de vechii scriitori care au reapărut, ferindu-se de concesii, și despre care orice rînd de critică este drămuit?

Exemplele pot fi înmulţite. Analizate, ele ar arăta, de la caz la caz, cum funcţia socială se poate transforma în criteriu estetic, iar lipsa de funcţie, în motiv de rezerve, indiferenţă sau uitare. De unde şi ispita ascensiunii sociale care poate transforma o operă mai mult sau mai puţin bună în una salutată cu superlative, o operă mediocră în alta plină de valoare, iar una cu totul proastă într-o citadelă inatacabilă.

Chiar dacă faza numită, cu un eufemism, a „sociologismului vulgar", este depăşită în critica de azi, sociologia nu este, după cum vedem, cu totul absentă din judecăţile estetice, din entuziasmul sau lapsusurile multor, foarte multor cronicari. Că există printre critici şi excepţii, este adevărat. Dar şi aceştia din urmă îşi pot cel mult îngădui să nu tămîieze, să tacă. Nu şi să atace „operele" mai marilor politici.

Astfel încît scriitorii care se lansează în cariere politice, incompatibile cu vederile lor estetice, ca să nu mai vorbim de cele etice, o fac nu numai pentru foloase materiale, dar şi pentru a se înscăuna, fără pauza privirii critice, în literatura română. După cazuri, în aplauze sau tăcere, dar fără drept de contestare.

E o explicaţie ce nu trebuie confundată cu o justificare.

* * *

Pentru a ne apropia de problema spinoasă a „Fondului Literar", transformat într-un instrument de momeală şi corupţie, aş vrea să propun o amintire, o imagine şi, în sfîrşit, o exclamaţie.

Amintirea: atunci cînd regretatul Miron Radu Paraschivescu (a cărui absenţă de la recenta Conferinţă a Scriitorilor s-a făcut atît de greu simţită; ar fi fost printre puţinii în stare să împiedice operaţia de numerus clausus*) a sugerat, într-un articol, suprimarea Fondului Literar spre*

însănătoşirea atmosferii literare, el n-a fost urmat nici de adepţii săi cei mai fideli.

Imaginea. Am mai evocat-o. „Poetul“ Traian Iancu (versificările sale se confundă doar cu datele onomastice ale partidului: 6 martie, 23 August, 1 Mai etc.) în promenadă prin sălile unde urma să se voteze numerus clausus. *Cu accesoriile preelectorale; punga de bani și chitanţierul. Şi neaşteptînd să fie solicitat, ci solicitînd: nu vrei un împrumut? De ce numai atît? Ia mai mult! Solicitaţii fiind de preferinţă, cei tineri, recalcitranţi sau şovăielnici. Dar şi ceilalţi. În ajun de alegeri, orice vînat e bun.*

Exclamaţia. Pentru a-o înţelege trebuie să semnalăm că, în iulie 1972, cîţiva tineri, Ion Iuga, Ion Nicolescu, Crişa Gherghei, Mircea Popa, Gabriel Iuga-Brînzoi şi Dumitru Stancu, au declarat greva foamei, cerînd să fie publicaţi, să obţină paşapoarte şi dreptul de a lucra..., în ziua 23 August. Ei au fost daţi afară de la Fondul Literar, pentru parazitism, iar Ion Iuga, singurul care era membru stagiar al Uniunii Scriitorilor, şi din Uniune. Nici unul dintre ei nu se semnalase în rezistenţa faţă de Tezele din iulie, mai mult, Ion Iuga scrisese chiar un articol entuziast de aprobare. Cum reputaţia lor e bine stabilită în cercurile literare bucureştene unde li se reproşează scandalurile, beţiile şi alte metehne mai puţin controlabile (unii scriitori au bănuit chiar că această grevă ar putea fi un act de provocare), darea lor afară n-a trezit indignări. Şi acum, exclamaţia unui scriitor român, atunci cînd a aflat această ştire: „iată generaţia putrezită de Fondul literar“!

Cum a degenerat Fondul Literar? Deoarece cu greu s-ar putea închipui o iniţiativă mai binevenită ca înfiinţarea unui astfel de fond care, prin cotizaţiile tuturor scriitorilor, să asigure celor bolnavi, nevoiaşi, sau neavînd suficiente drepturi de autor, posibilitatea de a ieşi dintr-un impas material.

Figura atît de clasică a scriitorului privilegiat - şi bineînţeles că astfel de scriitori există - a acoperit, în ochii marelui public, pe aceea, nu mai puţin reală, într-un regim comunist, a scriitorului sărac. Vilele unora camuflează camerele neîncăpătoare ale altora, huzurul favorizaţilor, quasi mizeria cîtorva. Pensiile şi drepturile de autor - mai ales atunci cînd se varsă pentru plachete de versuri - nu soluţionează totul. Pentru toate aceste cazuri nerezolvate, era făcut Fondul.

Dar a slujit mai întîi pentru a spori belşugul celor dinainte îmbelşugaţi. Datoriile la Fond ale scriitorilor cunoscuţi au atins, în mai multe rînduri, astfel de proporţii încît a fost nevoie să se şteargă cu buretele pentru a se putea reîncepe. Apoi Fondul a devenit, din ce în ce mai mult, instrumentul prin excelenţă pentru a asigura o clientelă electorală preşedintelui Uniunii. Cînd s-a ivit pe scena literară o generaţie bătăioasă nevrînd să ţină seama de reputaţiile stabilite, dar în acelaşi timp neavută, împrumutul la Fond s-a dovedit arma cea mai lesnicioasă pentru domesticirea ei.

Ceea ce justifică reacţia violentă a lui Miron Radu Paraschivescu. El vedea în dispariţia Fondului singura posibilitate de a dezbăra vocaţia literară de ispitele compromisului. Înseamnă oare că M. R. Paraschivescu ar fi fost de acord cu sancţiunea luată împotriva „greviştilor" din iulie? Probabil că nu. Ştim cum poate fi aplicat într-un astfel de regim epitetul „parazit". (Şi cum a fi fost în Rusia, Brodski fiind condamnat pe un astfel de temei). Să spunem că acum scriitorii ar fi fost de acord. (Greviştii aveau şi ei imense datorii la Fond). Dar data viitoare? Cînd va fi declarat „parazit" unul sau altul dintre scriitorii interzişi de cenzură şi care nu poate deci dovedi că trăieşte din drepturile sale de autor? Se va ridica majoritatea scriitorimii să-i apere? Ajunge să ne amintim de felul în care aceeaşi

majoritate a eliminat de pe listele gale pe indezirabilii desemnaţi de sus, pentru a fi sceptici.

De altminteri printre cei indignaţi de "parazitismele" semenilor, cîţi ar fi gata să-şi declare pe faţă propriile sale datorii la Fond? Poate că M. R. Paraschivescu e unul dintre foarte rarii scriitori care, înainte de boala ce avea să-l răpună, nu împrumutase nici un leu de la Fond.

Dar suprimarea Fondului Literar ar fi într-adevăr măsura cea mai impopulară printre scriitori şi numai un îndrăgostit de iluzii ca M. R. Paraschivescu putea s-o propună, fără nici un simţ al realităţilor.

O astfel de gospodărire a Fondului pentru a-l face să răspundă scopului iniţial, ar soluţiona evident problema. Dar dintre toate utopiile, o astfel de perspectivă este cea mai utopică. Cum să renunţe nu numai unii de la Uniune, dar şi alţii de mult mai sus, la o astfel de momeală în stare să mucegăiască elanuri şi să frîngă atîtea coloane vertebrale?

Fondul Literar era o necesitate - şi pentru unii mai este - care a devenit o plagă. Nevindecabilă.

** * **

Întreaga problemă a liberalizării s-a pus - şi am pus-o şi noi - în termeni de generaţii. De cîte ori am repetat-o? Liberalizarea aşa a început: prin ivirea unei noi generaţii, prima din istoria noastră, care avea dreptul, bazîndu-se pe un criteriu etic, să-şi respingă în bloc predecesorii compromişi de-a lungul realismului socialist. Admiraţia, tot atît de necesară tinereţii ca şi contestarea, nu putea să şi-o manifeste decît în jurul unor rare excepţii ale tăcerii. - Lucian Blaga, Ion Barbu. O generaţie fără părinţi spirituali. Dar pentru a-şi întemeia dispreţul şi susţine negarea ar fi trebuit să fie o generaţie a veghii, o generaţie fără somn. I se cerea prea mult? Mult mai puţin de fapt decît cerea ea

însăşi unor predecesori care avuseseră dacă nu scuza cel puţin explicaţia teroarei. Ori din această generaţie pornită la drum cu mult mai multe drepturi (ea n-a avut de cucerit fragmentele de libertate acordate de sus, ci numai de a şti să le salvgardeze), dar şi cu datorii sporite pe măsura acestor drepturi, a început, pe la sfîrşitul lui 1968, să se desprindă o nouă gardă a compromisului, alcătuită din cei care voiau să profite estetic, fără să plătească etic. Să combine ascensiunea socială şi în partid - achitată prin discursuri şi articole de prostituţie festivă - cu opera neîntinată estetic prin care pătrunzi şi rămîi în istoria literară. Avîntul acestei noi gărzi a compromisului a fost, o clipă, frînt de Tezele din iulie care dădeau semnalul revenirii spre un trecut în care ploconeala trebuia să se instaleze în inima operei şi s-o anuleze. S-ar putea însă ca acum, cînd Tezele şi-au pierdut din virulenţă, amatorii să se ivească din nou pentru acest cumul de avantajii, imposibil de fapt de realizat, compromisul de la ziar şi de la şedinţe sfîrşind prin a păta şi coala de carte.

Noua gardă era totuşi alcătuită din excepţii. Nu compromitea o întreagă generaţie. Nu desfiinţa noţiunea însăşi de generaţie. Reacţiile la Tezele din iulie au dezvăluit însă un fenomen, cu incalculabile consecinţe: ştergerea hotarelor între generaţii. Curajul în opoziţia la Teze, ca şi laşitatea în cedare au fost egal distribuite. N-au mai existat graniţe de vîrstă în adeziunile la Teze, unde, alături de vechi discreditaţi ca Mihai Beniuc, Demostene Botez, Aurel Baranga, Radu Boureanu, Mihnea Gheorghiu şi atîţia alţii încît o simplă listă ne-ar mînca tot spaţiul, au venit să se rînduiască, în bună şi neaşteptată ordine, cîţiva tineri ai speranţei de ieri sau şi mai tinerii de azi. În fruntea lor: Nichita Stănescu (care de mult practica un moale relativism faţă de valorile etice), Radu Enescu, Grigore Hagiu (la el compromisul s-a şi versificat), Ovidiu Genaru, alţii pe care i-am mai numit: Aurel Dragoş Munteanu, Mihai Ungheanu.

Pe a doua listă însă, a celor care prin îndirjirea lor au îngăduit ca Tezele din iulie să nu fie puse total în aplicare, aceeaşi dispariţie a oricărei delimitări: generaţiile s-au ţinut cot la cot. În bine, ca şi în rău, azi nu se mai poate vorbi de generaţii în lumea literară românească.

Ne-am încăpăţînat să numim, în ciuda timpului care a trecut de atunci, tînără generaţie pe aceea a lui Nichita Stănescu, pentru că de atunci n-a mai apărut alta. Cîteva mai tinere speranţe literare nu pot constitui, prin numărul lor restrîns, ceea ce se numeşte o generaţie.

Intransigenţa în România nu mai are vîrstă, dar nici compromisul.

Dacă tînăra generaţie de prin 1960 şi ceva a irupt cu o întrebare aproape urlată, - unde ne sînt bătrînii? -, propria ei demisie ne obligă azi la o a doua întrebare, cu urmări probabil mai grave deoarece implică viitorul: unde ne sînt tinerii?

Cred că niciodată în istoria literară românească răspunsul n-a fost mai greu de dat.

August 1972

Post-scriptum

Condiţiile de tipărire în exil explică decalajul dintre data la care am încheiat această carte şi publicarea ei: 1972-1978. Peste Epilogul *deschis de mai sus vremea a aşezat atîtea evenimente încît simpla lor enumerare ar necesita un spaţiu de care nu mai pot dispune. Numai anul 1977 - care se confundă cu ivirea unei disidenţe româneşti în jurul lui Paul Goma - ar merita un volum aparte.*

Am impresia că scurgerea timpului a confirmat, în marile ei linii, analiza aşa-zisei „liberalizări" în literele româneşti, care a fost, în fond, subiectul acestui Jurnal indirect.

Mai întîi, cele mai multe dintre relativele libertăţi obţinute de scriitori, de-a lungul acestei perioade, şi care erau acordate de putere au fost reluate de ea cu destulă facilitate. Ceea ce nu este cucerit cu greu poate fi păstrat. Pe măsură ce „independenţa“ românească începea să se transforme în pretextul unui neo-stalinism pe plan intern, pe măsură ce patriotismul devenea paradă, circ, bufonerie, pe măsură ce „cultul personalităţii” lui Nicolae Ceauşescu lua forme aberante şi întristător de balcanice, elanul, care îngăduise renaşterea unei culturi, se degrada într-o luptă de ariergardă, de pe poziţii incerte, izolate şi vulnerabile. Uimitoare nu a fost dezagregarea acestei culturi şi apariţia unei specii delirante de curteni fără frîu a cărui prototip s-a dovedit a fi, fără îndoială, Adrian Păunescu - cît supravieţuirea etică şi estetică a cîtorva scriitori, artişti, compozitori, a unor opere, a unei şcoli totuşi de critică literară.

Apoi, disidenţa din 1977 a confirmat originalitatea „cazului“ românesc, în contextul răsăritean. Dacă intelectualitatea de la noi a fost, de-a lungul liberalizării, singura din ţările cu regim comunist care n-a provocat nici o revoltă a conştiinţelor, ea a continuat să fie absentă şi din mişcarea pentru drepturile omului iniţiată de Paul Goma, în care proporţia muncitorilor - chiar înainte de greva minerilor de pe Valea Jiului -, a micilor funcţionari, a oamenilor simpli a fost covîrşitgare. Lui Paul Goma - prin care România şi-a dobîndit un loc în disidenţa Răsăritului - nu i s-au alăturat decît doi scriitori dinainte contestatari: Dumitru Ţepeneag, căruia i se luase cetăţenia, română, prin decret prezidenţial, pentru că redacta la Paris revista Cahiers de l’Est, *şi Virgil Tănase, de mai mulţi ani, lîngă Paul Goma în refuzul oricărei concesii. Amîndoi se aflau însă la Paris de unde Dumitru Ţepeneag, fără cetăţenie, nici nu se putea întoarce. Din ţară doar Ion Negoiţescu se făcuse ecoul protestului lui Paul Goma, un ecou fără urmare*

deoarece, după presiunile suferite, se retractase. Doctorul Ion Vianu fiind considerat psihiatru mai întîi şi numai apoi scriitor, lista adeziunilor în breaslă e, cum vedem, aproape inexistentă. Pentru a scuza această mare ocazie pierdută, pentru a obloji laşităţile, pentru a camufla invidia, s-a pus în circulaţie, în mediul literar, cu un uimitor consens între putere şi scriitori, legenda după care Paul Goma n-ar avea nici umbra vreunui talent, lăsînd să se înţeleagă sau presupună că dac-ar fi avut, altfel, cu totul altfel, s-ar fi prezentat lucrurile. S-ar fi prezentat la fel. Nu talentul lui Paul Goma este în cauză, ci incapacitatea - de data aceasta dovedită la modul spectacular - a scriitorilor români de a renunţa la nişte privilegii care, pentru cei mai mulţi dintre ei, au devenit pur imaginare. Privilegiaţii aceştia închipuiţi nu sînt numai izolaţi între ei - grupurile de interese fiind doar paravanul unei singurătăţi dramatice -, dar şi de restul ţării. Pentru omul de rînd din România, Paul Goma a înlocuit el singur pe intelectualii care, pretutinderi aiurea, au dat semnalul insurecţiilor spirituale. Oricît de „deschis“ ar fi epilogul cărţii de faţă putem presupune că scriitorimea română şi-a ratat, deocamdată, şansa de inserţiune în istoria insurecţională a Răsăritului comunist. Nu acum cînd Securitatea şi-a scos albele mînuşi ale destalinizării, cînd a închis, a bătut, a schingiuit, a internat pe opozanţi în azile psihiatrice (modelul sovietic în materie de represiune a fost copiat mai fidel ca oricînd), s-a dezbărat de disidenţi, fie reducîndu-i la tăcere, fie trimiţîndu-i peste hotare - Paul Goma el însuşi a venit în noiembrie 1977 la Paris, deoarece „libertatea“ ce i se oferise după închisoare era tot atît de supravegheată ca în celula de pe Calea Rahovei -, nu acum putem spera că scriitorii români se vor trezi din strania somnolenţă a atitudinii care a făcut şi continuă să facă din ei, în tot universul comunist, un fel de orfani ai curajului.

Ianuarie 1978